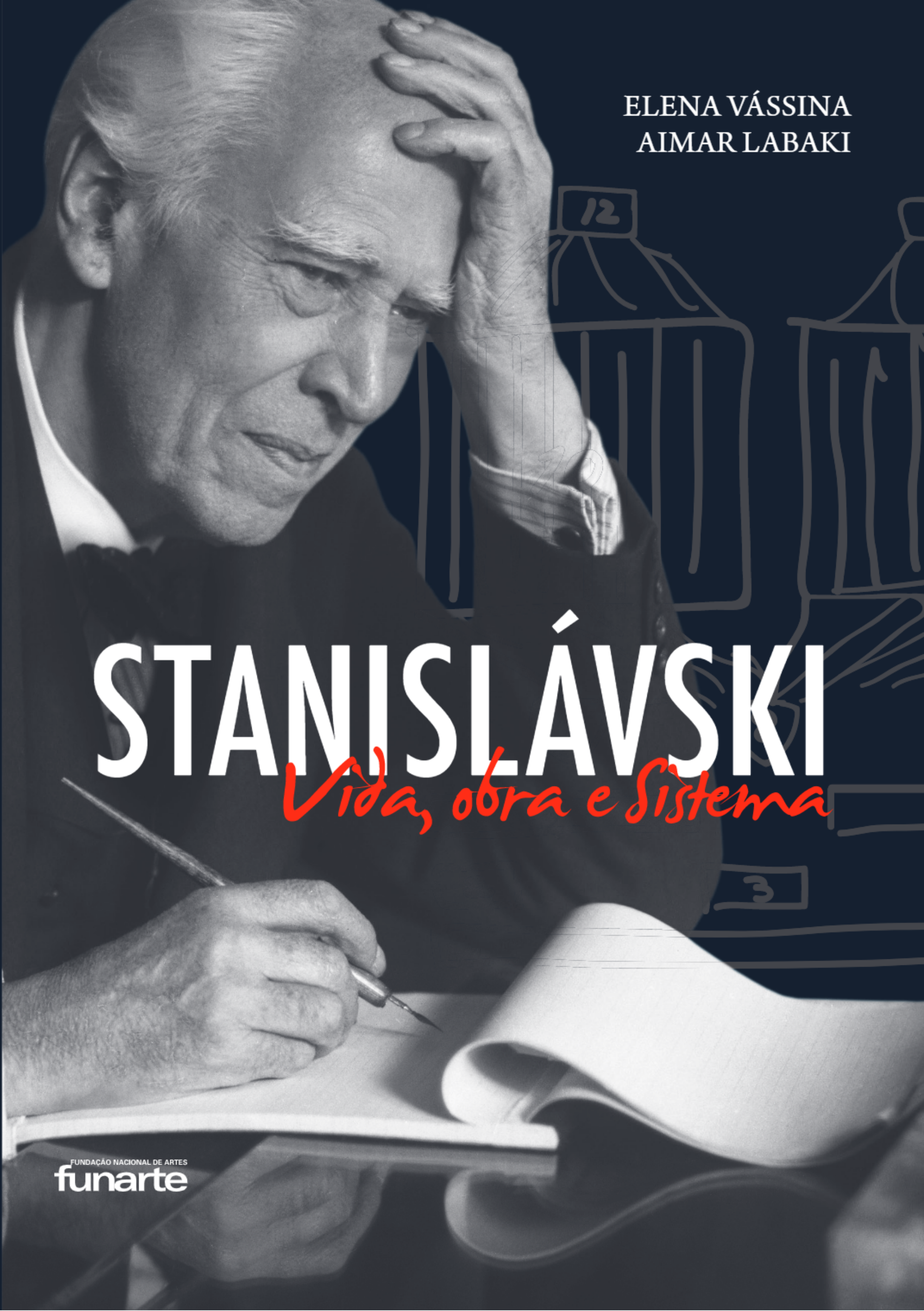
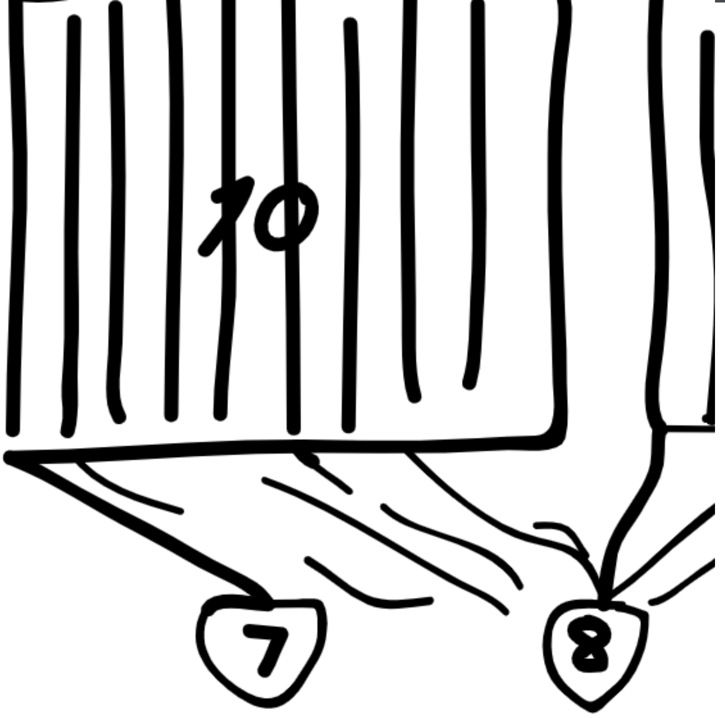
ELENA VÁSSINA
AIMAR LABAKI



STANISLÁVSKI

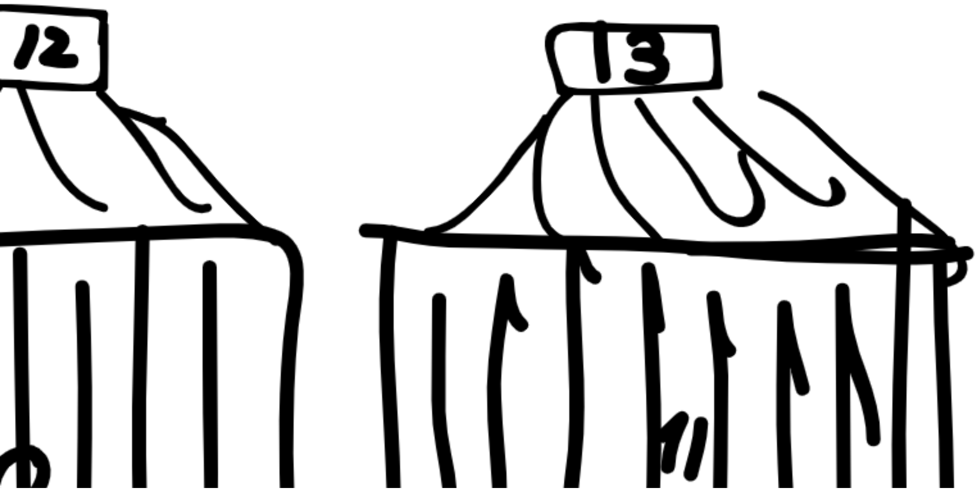
Vida, obra e sistema

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte



STANISLÁVSKI

Vida, obra e Sistema



Presidenta da República
Dilma Rousseff

Ministro da Cultura
Juca Ferreira

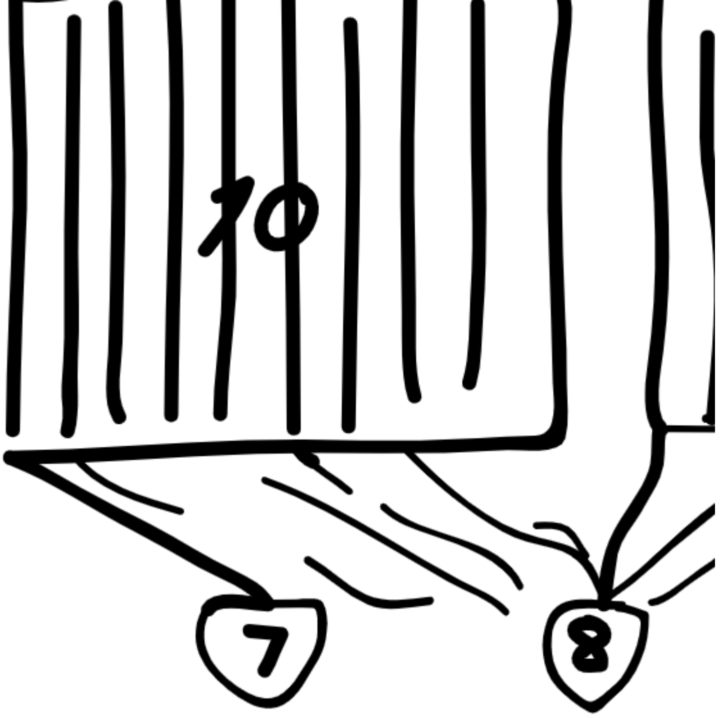
FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES – FUNARTE
Presidente
Francisco Bosco

Diretor Executivo
Reinaldo da Silva Verissimo

Diretora-substituta do Centro de Programas Integrados
Maristela Rangel

Diretor do Centro de Artes Cênicas
Leonardo Lessa

Gerente de Edições
Filomena Chiaradia



STANISLÁVSKI

Vida, obra e Sistema

ELENA VÁSSINA
AIMAR LABAKI

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte

Copyright © Elena Vássina e Aimar Labaki
Todos os direitos reservados.
Fundação Nacional de Artes – Funarte
Rua da Imprensa, 16 – Centro – Cep: 20030-120
Rio de Janeiro – RJ – Tel. (21) 2279-8071
livraria@funarte.com.br – funarte.gov.br

Edição
Filomena Chiaradia

Produção Editorial
Jaqueline Lavor Ronca

Produção Gráfica
Julio Fado

Produção Executiva
Gilmar Cardoso Mirandola

Capa e Projeto Gráfico
BR75 Produções | Luiza Aché

Preparação de Originais
BR75 Produções | Silvia Rebello e Clarisse Cintra

Revisão
BR75 Produções | João Sette Câmara e Fernanda Mello

Fotografias
Copyright © Moscow Art Theatre Museum

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Funarte/Coordenação de Documentação e Informação

Vássina, Elena.
Stanislávski: vida, obra e Sistema/Elena Vássina, Aimar Labaki. – Rio de Janeiro: Funarte, 2015.
344 p.; 26 cm.
Textos originais de Konstantin Stanislávski.
ISBN 978-85-7507-172-4

1. Stanislávski, Konstantin, 1863-1938 – Crítica e interpretação. 2. Teatro russo. I. Labaki, Aimar. II. Título.

CDD 792.0947

Para nossos pais, Irina e Nikolai (*in memoriam*)
e Maria José e Aimar (*in memoriam*), com amor e gratidão.

Agradecemos pelo inestimável apoio a:

Igor Zlotovítski, reitor da Escola de Arte Dramática do Teatro de Arte de Moscou.

Serguei Zemtsov, chefe do Departamento de Arte do Ator da Escola de Arte Dramática do Teatro de Arte de Moscou.

Marfa Búbnova, diretora do Museu do Teatro de Arte de Moscou.

Todos os pesquisadores do Departamento Científico da Escola de Arte Dramática do Teatro de Arte de Moscou e do Instituto Estatal de Pesquisa da Arte, que contribuíram para a investigação, publicação e análise dos arquivos de Stanislávski.

Anatóli Vassiliev e Adolf Shapiro, grandes encenadores, por tornarem possível o aprendizado vivo da tradição de Stanislávski.

Toda a equipe da Funarte, em especial Oswaldo Carvalho, Filomena Chiaradia e Jaqueline Lavor.

Jorge Saura, por seu generoso diálogo conosco sobre os conceitos e termos do Sistema.

Silvana Garcia e Arlete Cavaliere, pela interlocução permanente e fundamental, e Nair Dagostini, pelas leituras críticas do manuscrito deste livro e por suas sugestões preciosas.

Sumário

Prefácio 13

Introdução 17

PRIMEIRA PARTE 21
Capítulo 1. Uma vida, dialética da criação 23
Capítulo 2. Encruzilhadas do Sistema 77

SEGUNDA PARTE 125
Capítulo 3. Trajetória do Sistema por Konstantin Stanislávski: reflexões, descobertas, resultados 127
Talento 128
  Estudo do talento 132
Vontade 134
  Definição de vontade 134
  Definição das vontades [da personagem] 135
A arte de vivência 136
  Das anotações artísticas de 1907-1908 138
    DAS CONVERSAS COM PETRÓVSKI 138
  A atitude séria com relação à vivência 141
  Vivência (criação) 142
  O plano da segunda parte do livro. Sobre a vivência 142

Arte e ofício 144
- Das anotações artísticas de 1907-1908 144
- Das anotações artísticas de 1908-1913 144
- Sobre o modo mecânico de atuação 145
- O ofício 146

Clichês 148

Direção 149
- O diretor 150
- Notas do diretor 151
- Exercício 155
  - O conjunto dos acasos (a verdade) 156
  - Caminhos da criação no espetáculo 158
  - Definição da criação 158
  - Ensaios 159

Como se preparar para o espetáculo 160
- Trabalho sobre o papel 161
  - Partitura do papel 161
  - Das anotações artísticas de 1907-1908 163
  - A criação 164
  - Análise e vivência 165
  - Definição das vontades 173
  - Anotações artísticas de 1908-1913 173
  - Estudo do papel. Comunicação 174
  - Trabalho sobre a montagem de *Mirandolina* 178
  - Memórias de Casanova 180
- Trabalho do ator sobre o papel 186
  - A história de um papel (o trabalho sobre o papel de Salieri) 186

Sobre o consciente e o inconsciente na criação 190

TERCEIRA PARTE 197

Capítulo 4. Sobre o sistema 199

O programa do artigo “Meu Sistema” 199

Sobre a natureza do artista 200
  - O estúdio. O objetivo. 201

Como utilizar o Sistema 202

Anotações artísticas de 1908-1913 202

Prefácio 204

O meu Sistema (explicação para Katchálov e Lílina) 204

Memória afetiva e sentimento 208
O meu Sistema. O que é afeto. Os sentimentos afetivos 208
  O meu Sistema 210
  Criação 210
  Análise 211
  O caderno dos anos 1912-1913 213
    A análise. Divisão em partes 213
Ano 1913. Inverno 216
  A ação transversal 220
  O estado geral na cena. As duas vontades 222
  As tradições 223
1914. Inverno. Janeiro etc... 223
  Como utilizar o Sistema 224
  Esquema do Sistema 226
  Capítulo XIII. O estado geral cênico 227

Capítulo 5. Último Stanislávski 233
Abordagem à criação do papel, descoberta de si mesmo no papel e o papel em si mesmo 234
  A abordagem do papel 256

Capítulo 6. Conversas com os mestres do TAM 261
A primeira conversa. 13 de abril de 1936 261
A segunda conversa. 19 de abril de 1936 276

Capítulo 7. Conceitos do *Trabalho do ator sobre si mesmo*: vivência 293
Ação 293
“Se” mágico 294
Circunstâncias propostas 295
Atuação em geral 296
Imaginação 297
Visualização 298
Atenção cênica 300
Relaxamento muscular 303
Trechos e tarefas 304
Sentido da verdade e da fé 307
Ações físicas 308
“Eu existo” 308
Memória emocional 309

Comunicação 311
Irradiação e inradiação 312
Supertarefa e ação transversal 314

Abreviaturas 317
Principais datas da vida e obra de Konstantin Stanislávski 321

Bibliografia 331

Prefácio

As idiossincrasias fonéticas da língua russa costumam assustar os falantes de português que se embrenham no aprendizado do idioma. Um nome, contudo, é capaz de percorrer com fluência máxima a boca de qualquer indivíduo envolvido com as artes cênicas. Stanislávski, pseudônimo artístico adotado por Konstantin Serguéievitch Alekséiev em início de carreira como ator, seguramente é um dos substantivos mais pronunciados na história do teatro brasileiro (e provavelmente mundial).

O ator, diretor e obsessivo estudioso das artes dramáticas ainda hoje é um dos grandes responsáveis pela maneira como intérpretes de todos os cantos pensam, sentem, falam, escutam e se locomovem nos palcos. O conjunto de procedimentos de atuação desenvolvidos por Stanislávski, designado como Sistema na Rússia, e como Método nos Estados Unidos, permeia a maioria das pedagogias adotadas, seja em escolas de teatro para iniciantes, seja em universidades.

A ênfase na criação coletiva proposta pelo teatrólogo reverbera até hoje nas artes cênicas no Brasil, fundamentalmente centradas no teatro de grupo. O protagonismo cabotino, inclusive, era ferrenhamente combatido por Stanislávski, como ilustra uma de suas máximas: "Hoje Hamlet, amanhã figurante."

Outra noção fundamental trabalhada pelo mestre foi a concepção de um mecanismo artístico que considerava os tropeços e as quedas de seus alunos como normais e inerentes ao exercício estético. Essa percepção do aprendizado, sendo potencializado pela experiência prática e pela admissão do erro como parte da experiência formativa, representa o suprassumo das pedagogias mais inovadoras no ensino das artes do palco.

A publicação de *Stanislávski: vida, obra e Sistema* preenche uma imensa lacuna na bibliografia do autor no Brasil, posto que muitas de suas obras não foram vertidas diretamente do russo. A própria genealogia de seu Sistema dificulta o estabelecimento de um modelo fixo, uma vez que seus livros tiveram edições muito diferentes na Rússia e nos Estados Unidos.

Além disso, o Sistema não tem caráter axiomático e estanque, mas constitui-se como um conjunto de saberes que foram sendo aperfeiçoados, retificados e modificados ao longo do tempo por Stanislávski. Se isso não bastasse, os materiais foram alvo de transformações oriundas das interpretações que atores deram a seus escritos e de mudanças forçadas pelo regime stalinista, que faziam o autor bailar para escapar da censura ideológica. Todas essas histórias são narradas com sabor e rigor na primeira parte deste volume. As dificuldades enfrentadas, os empecilhos vencidos, a impetuosidade inventiva e o amor absoluto de Stanislávski pelo teatro perfazem uma trajetória artística digna de um drama de Dostoiévski.

A segunda parte do livro é uma verdadeira preciosidade. O material constitui-se de anotações de ensaios, diários, esboços, cartas e fragmentos nunca antes traduzidos do russo para outras línguas. A condição fragmentária desses registros não impede a reconstituição do pensamento de Stanislávski; pelo contrário, está em consonância com seu *modus operandi*. Desde criança, ele tinha o costume de fazer anotações nas margens dos livros que lia. Os hábitos adquiridos na infância foram perpetuados na maturidade e transmitidos aos seus atores. O diretor os aconselhava a adotarem procedimentos similares aos seus, criando fichamentos e anotações ao lado do texto dramatúrgico em que iriam trabalhar. Para isso, sugere a utilização de símbolos "que ilustrem as sensações fisiológicas e as vivências psicológicas". Esses signos visuais estão catalogados neste volume, como notas musicais que desenham as tonalidades das personagens. Embora o diretor recomende essa prática, ele também alerta, contudo, que o registro dos signos não é nada além de um meio facilitador na análise do papel, e não um princípio que o ator deve seguir de maneira dogmática.

As anotações mostram um Stanislávski preocupado com o tipo de intérprete que revela mais aspectos de seu personagem do que a cronologia ficcional permite, como faz o ator-artífice que "sabe em que momento ele deve ficar assustado e, de acordo com a rubrica, se assusta imediatamente". O diretor não poupa críticas a esse tipo de comportamento: "É representação ou macaquice, e não uma vivência natural e verdadeira."

Os escritos denotam um teórico que almeja as nuances, desvendadas pelas interfaces que compõem a tipologia de cada papel. Stanislávski usa como exemplo as atitudes dos neófitos para ilustrar as falácias e os reducionismos na construção das personagens:

> A paleta dos artistas iniciantes é pobre de tintas. Eles pintam todo o papel somente de um tom, sem sombras, brilhos, meios-tons, modulações e transições. Pintam os trágicos e os vilões somente de cor preta, e os jovens e alegres somente de cor clara. O primeiro é sempre sombrio, e o segundo está sempre sorrindo. Se um artista plástico seguisse o mesmo exemplo, em vez de um quadro, ele deixaria uma grande mancha preta ou branca em que seria impossível distinguir os detalhes do quadro.

Percebe-se, pelo trecho supracitado, o gosto pela utilização de metáforas como recurso para explicar seu Sistema, o que se nota também na passagem a seguir:

> O diretor. Seu papel na criação do ator pode ser comparado com o de um obstetra. Tudo é feito nem pelo ator, nem pelo diretor, mas pela natureza. O ator é a mulher em parto, o diretor é o obstetra. Ele dirige o andamento correto do trabalho de parto. No momento crítico ele corrige o feto que está na posição errada ou aplica o fórceps.

Para Elena Vássina e Aimar Labaki, autores desta obra, algumas orientações deixadas por Stanislávski em seus escritos são a prova de seu desejo de que os manuscritos e notas pessoais fossem editados ao final de sua vida. Para qualquer pessoa interessada em teatro, é um deleite poder ler a primeira menção que o autor faz do termo Sistema, em um manuscrito redigido durante as férias, ou acompanhar o desenvolvimento do estudo que resultaria no método das ações físicas. Enfim, o que nos resta é o arrebatamento de ver como a observação minuciosa de seus atores, a reflexão sobre seu próprio comportamento cênico e a sistematização dessas informações transformaram-se no cânone absoluto do teatro mundial.

Ivam Cabral
Ator, dramaturgo, cofundador da Cia.
Os Satyros e diretor da SP Escola de Teatro —
Centro de Formação das Artes do Palco

Introdução

Konstantin Stanislávski é daqueles nomes que são reconhecidos muito além do círculo dos profissionais das artes. Sua obra mudou o entendimento e a prática teatrais na mesma medida em que Darwin, Marx e Freud alteraram nossa compreensão do mundo em que vivemos. Suas ideias e práticas permeiam o cotidiano de todos os que fazem teatro — e qualquer uma das várias formas de arte que se alojam hoje sob esse nome genérico. E, no entanto, ninguém que não leia a língua russa pode dizer que realmente o conhece.

Um motivo é a complicada história da tradução e edição de seus escritos, narrada neste livro. Outro é o fato de que seu Sistema não é uma obra acabada, um conjunto fixo de regras e exercícios; sempre foi um projeto em expansão, orgânico, dinâmico e crítico.

Anatóli Smeliánski, presidente da Escola de Arte Dramática do Teatro de Arte de Moscou, e um dos mais profundos conhecedores da herança artística de Stanislávski, anota que, "graças aos esforços conjuntos dos profissionais de teatro, pesquisadores e pedagogos, muito se fez para o estudo da herança de Stanislávski para a edição de suas obras, mas, apesar disso, temos de admitir que, em relação ao desenvolvimento do Sistema e à compreensão de seus pontos mais difíceis, ainda estamos no jardim de infância".[1]

O Brasil está vivendo uma nova onda de interesse em relação à reflexão crítica sobre o Sistema. Ótimas teses têm sido escritas, livros fundamentais vêm sendo traduzidos. Ao final deste volume, encontram-se as referências utilizadas neste trabalho. No entanto, a barreira continua sendo a mesma: a maior parte dos trabalhos produzidos aqui tem como base traduções espanholas, inglesas, italianas ou francesas.

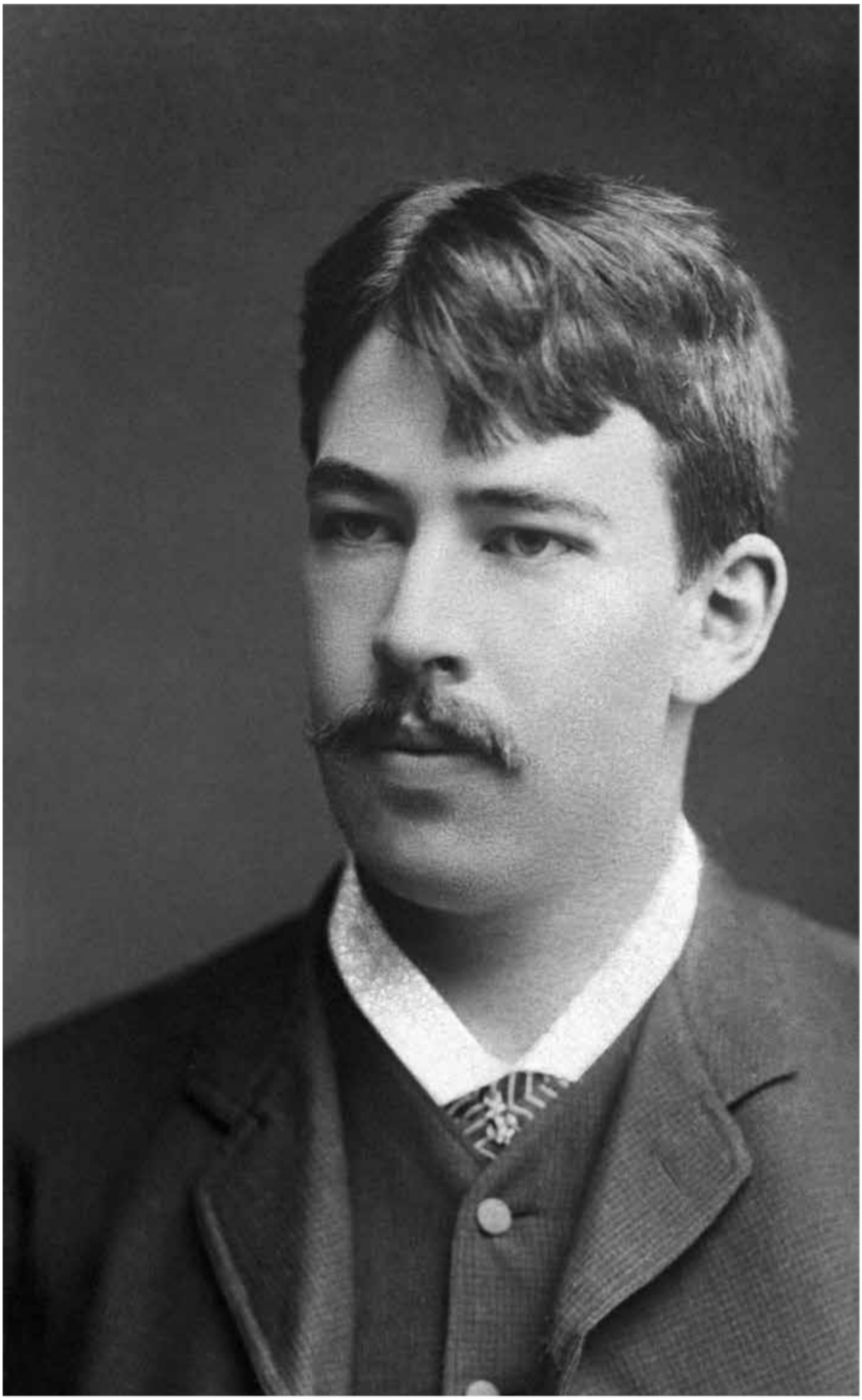
---

[1] Stanislávski, K. S. CO 9. V. 2, p. 34.

O objetivo deste volume é possibilitar ao leitor de língua portuguesa um primeiro contato direto com o pensamento vivo de Stanislávski. Ao fazer um voo pela gênese e pelo desenvolvimento de seu pensamento, procuramos, sempre que possível, usar suas próprias palavras, não só a partir do livro por ele organizado antes de falecer, mas principalmente de suas cartas, diários, anotações de ensaios, fragmentos.

Desse material quase inesgotável, escolhemos abordar aspectos que ainda são pouco conhecidos entre a classe teatral brasileira.

Não temos, é evidente, nenhuma pretensão de esgotar o assunto, nem mesmo de fazer um mapeamento completo dos diversos estágios e vertentes do pensamento stanislavskiano. Nossa contribuição é apenas um estímulo para que mais pessoas se interessem pelo estudo desta obra fundamental, nas fontes originais.



Konstantin Stanislávski (1885).

12
10
7
8

PRIMEIRA PARTE

Capítulo 1

Uma vida, dialética da criação

> Já vi Stanislávski risonho, irado, exigente, carinhoso, justo, intolerante, paciente, teimoso, seguro, inseguro, triste, alegre, cansado... Porém, em qualquer lugar e em qualquer estado que eu o visse, sempre sabia que ele é um gênio e o encontro com ele é uma felicidade. Agora, fazendo o resumo de minha vida, tenho certeza: sou feliz porque minha vida passou ao lado de Stanislávski, porque tive a sorte de sentir o fogo de seu gênio.[1]
>
> **Maria Knébel**

1

Konstantin Serguéievitch Alekséiev foi um burguês do século XIX que sobreviveu às revoluções e guerras das primeiras décadas do século XX imerso em um projeto prometeico — e realizado: estudar as raízes da arte do ator tendo por objeto a própria prática e por modelo a natureza, e torná-las conhecidas e instrumentais para o melhor teatro feito no Ocidente.

Stanislávski foi o pseudônimo que ele adotou, ainda jovem, quando ingressou como ator na vida profissional. Este nome se transformaria até os dias de hoje em sinônimo de uma concepção ao mesmo tempo científica, filosófica e prática de atuação, difundida sob o nome de Método,[2] nos Estados Unidos, ou Sistema de Stanislávski, na Rússia, designação que também se presta a inúmeras interpretações e reinvenções, nem todas fiéis ao espírito de seu criador.

---

[1] Кнебель, Мария. Вся жизнь. Москва: ВТО, 1967, с. 196-197. [Knébel, Maria. *A vida toda*. Moscou: VTO, 1967, p. 196-197.]

Sua vida foi tão intensa quanto os tempos que atravessou. Nasceu em 1863, dois anos depois da abolição da servidão. Sua adolescência coincidiu com um período de radicais mudanças sociais e culturais na Rússia. Aprendeu a amar e a mergulhar na arte na mesma época em que suas fundações estavam sendo abaladas por novas correntes — naturalistas, impressionistas, simbolistas, modernistas. Foi contemporâneo de Fiódor Dostoiévski, Lev Tolstói e Anton Tchékhov (sendo amigo dos dois últimos) e testemunhou as últimas décadas da época de ouro da literatura russa.

Sobreviveu a três revoluções na Rússia (1905, fevereiro de 1917 e outubro de 1917). Viveu sob a monarquia e, no regime soviético de Lenin e Stalin, perdeu todas as riquezas e propriedades, tudo; virou, como ele próprio dizia, "um proletário". Passou fome e sofreu os tormentos de um intelectual e artista que vivia sob o autoritário regime soviético: repressão à liberdade de expressão, severa vigilância e permanente medo da acusação de ser "inimigo do povo".

Poderia ter imigrado e até mesmo refeito a fortuna, afinal sua turnê à Europa em 1906 e, depois, as viagens à Europa e aos Estados Unidos em 1922-1924 foram mais do que bem-sucedidas. Até o fim da vida seria convidado a dirigir, ensinar e publicar na França, na Alemanha ou nos Estados Unidos, mas nunca cogitou abandonar a adorada Rússia.

Foi fiel até o fim a sua paixão e seu ideal: revelar as regras que a natureza ditou à arte, de modo a levar a criação teatral a seu apogeu. E conseguiu.

2

Konstantin Serguéievitch Alekséiev, ou Konstantin Stanislávski, nasceu em Moscou em 5 (17)[3] de janeiro de 1863, em meio à numerosa família de um dos mais ricos e importantes industriais russos. Tinha nove irmãos e inúmeros parentes.

Os Alekséiev nutriam uma paixão coletiva pela arte, especialmente pelo teatro. Espetáculos caseiros eram comuns em todas as famílias russas cultas, mas em sua casa essa prática excedia o simples encantamento amador. As origens dessa relação íntima com a arte vinham de um antepassado com quem nunca tiveram relação direta: sua avó materna. A atriz parisiense Marie Varley viera a Petersburgo em uma turnê artística e vivera uma tórrida paixão com um rico proprietário russo, com quem teve duas filhas. Quando Marie abandonou a família, Adèle, que viria a ser a mãe de Konstantin, tinha 11 anos. Seu pai, podendo não o fazer, assumiu a paternidade das meninas. Mas, ao casar-se, fez com que fossem convertidas à Igreja Ortodoxa. Adèle foi então rebatizada Elisavieta. Ela nunca perdoou a mãe, mas dela herdou a paixão pelas artes.

---

[2] Diferentemente do que já se publicou no Brasil a esse respeito, Stanislávski, ao longo da vida, utilizou o termo Sistema de diversas formas: em maiúscula, minúscula, entre aspas, sem aspas etc. Neste livro, usaremos o termo Sistema (com maiúscula e sem aspas) para designar o trabalho de elaboração do próprio Stanislávski ao longo do tempo. Usaremos o termo Método para designar a tradição americana derivada de seus ensinamentos.

[3] Como a Rússia adotou o calendário gregoriano somente em 1918, é de praxe que todas as datas históricas russas anteriores a 1918 sejam informadas em dois formatos: primeiro, no calendário juliano (antigo) e depois, entre parênteses, segundo o calendário gregoriano (atual), sendo que a diferença entre esses dois calendários é de 13 dias.

A arte era uma presença cotidiana na vida e no lar dos Alekséiev. Em sua grande casa em Moscou mandaram construir uma sala especial para apresentações teatrais. Já na *datcha,* ou seja, na propriedade rural perto de Moscou, um espaçoso galpão para ensaios e espetáculos caseiros foi erguido. Este lugar muito especial e querido tanto pelos pais quanto pelos filhos foi batizado de *Liubímovka* ("amada", em português). Seus saraus e concertos tornaram-se famosos e muito concorridos. Foi nesse contexto que desde pequeno Konstantin não só mantinha contato direto com as manifestações artísticas, mas também as exercitava por dentro, como ator e artista amador.

Não é por acaso que a primeira reminiscência teatral de Stanislávski, relatada logo no início da sua autobiografia *Minha vida na arte,* esteja ligada à *Liubímovka*. Ele lembra que sua "estreia no palco" foi quando ainda era muito pequeno, em um *tableau vivant* intitulado *As quatro estações do ano,* no qual deveria representar o inverno:

> Agasalhado na pelica, com chapéu de pele na cabeça, longa barba branca presa e bigode que todo o tempo subia, fiquei sentado no chão e não sabia para onde devia olhar e o que devia fazer. Provavelmente já naquele momento, durante uma absurda inação na cena, eu percebi inconscientemente a sensação de embaraço que desde então e até hoje temo mais do que tudo no palco.[4]

Anatóli Smeliánski fez um comentário certo e sagaz sobre este episódio:

> "Uma absurda inação" na cena é uma daquelas "questões infantis" que Stanislávski primeiro fez a si mesmo e, depois, ao teatro contemporâneo e, mais tarde, ao

---

[4] Stanislávski, K. CO 9. V. 1, p. 55.

> teatro do futuro. O objetivo recôndito do Sistema, sua fonte profundamente pessoal, era a necessidade de libertar-se da sensação “contraditória”, encontrar a felicidade da criação orgânica e resolver o eterno “paradoxo sobre o ator” formulado ainda por Diderot.[5]

Teatro de marionetes, ópera, balé, todos os gêneros mereciam a atenção e o devotamento da família Alekséiev, que também frequentava concertos de música clássica e sempre assistia a balés e óperas no teatro Bolchói. Mas a primeira paixão de Stanislávski como espectador foi o circo, porque, entre outras coisas, dos camarotes era possível ver não só o picadeiro, como também os bastidores.

Uma experiência em especial marcaria o jovem Konstantin. No dia 5 de setembro de 1877, inaugurou-se na *Liubímovka* um novo espaço teatral. O programa, composto por quatro pequenas peças, seria apresentado pelo grupo amador da família, que naquela noite também estava estreando seu nome, Círculo Alekséiev.

Konstantin participaria como ator de duas peças, *Uma xícara de chá* e *O velho matemático*. Em *Minha vida na arte,* o próprio Stanislávski conta que, na primeira apresentação, estava completamente à vontade porque foi capaz de se tornar até o último detalhe “uma cópia verdadeira” de seu ator cômico russo predileto, Nikolai Muzil. Quando a cortina se fechou, ele estava convencido de que havia conseguido uma interpretação esplêndida. Logo o desiludiram. Ninguém o escutara direito. Ele falara de um jeito enrolado, e suas mãos haviam se mexido tanto que ninguém conseguia prestar atenção no resto. Na segunda peça, no entanto, com a qual havia tido muitos problemas durante os ensaios, saíra-se muito melhor. Ele não conseguia resolver a contradição entre o que sentira e o que a plateia havia experimentado. Como poderia ele ter se sentido tão bem e atuado tão mal? Como poderia estar tão pouco à vontade e no entanto ser tão eficiente no palco?

A reflexão sobre esse abismo entre o vivido e o transmitido no palco fez com que começasse uma prática que duraria toda a sua vida: a escrita de um diário com as impressões sobre o trabalho e o encaminhamento das questões e problemas surgidos ali. Nascia o artista, pensador e teórico Stanislávski. De sua atenta reflexão sobre o próprio trabalho como ator é que surgiria a necessidade de procurar as possíveis leis gerais para a criação artística no palco. Nunca mais deixaria de anotar suas experiências e reflexões.

Seu modelo de atuação vinha da experiência de assistir a artistas estrangeiros como Tommaso Salvini, Ernesto Rossi e Eleonora Duse. Mas seu modelo mais próximo era a tradição do Teatro Máli, iniciada por Nikolai Gógol e encarnada pelo maior ator russo do século XIX, Mikhail Schépkin. Mais tarde, Stanislávski recordaria:

---

[5] Stanislávski, K. CO 9. V. 2, p. 6.

> Mas, estranho, por que quando eu assistia a Salvini eu me lembrava de Rossi e dos grandes atores russos a que assistia naquela época? Eu sentia que havia algo em comum entre eles, algo familiar e que me era bem conhecido, aquilo que eu encontrava somente em artistas muito grandes. O que era? Eu quebrava a cabeça, mas não achava a resposta.[6]

São sempre as questões cruciais da atuação que levam Stanislávski a refletir. Seu desejo não somente de atuar, mas também de entender os segredos e as leis da arte cênica, desde cedo, define sua relação com o universo teatral.

Ele nunca fez estudos sistemáticos de arte dramática. Em setembro de 1885, entrou para a escola de teatro, mas só ficou por três semanas. Em parte porque não encontrou lá a Arte que procurava; apenas a reprodução do teatro praticado profissionalmente. Mas também porque, na realidade, para os professores a ideia de leis ou métodos para a atuação nem existia. Seu método era dizer ou mostrar "como as coisas devem ser feitas". No máximo, poderiam ensinar alguns truques que haviam aprendido na prática e mostrar, como ilustração, os resultados que esperavam dos alunos.

Aos 18 anos, Stanislávski assumiu suas responsabilidades nos negócios da família, mas todo o seu tempo livre foi dedicado ao teatro. Começou então um período de quase 15 anos de trabalho como ator e diretor amador que seria a base empírica a partir da qual elaboraria suas teorias e técnicas. Interpretou um número incrível de papéis nos mais variados gêneros — dramas, comédias, *vaudevilles*, operetas —, por vezes ao lado de conhecidos atores profissionais.

Como o sobrenome Alekséiev era bem conhecido na alta sociedade moscovita e o jovem ator não queria comprometê-lo, já nas primeiras apresentações públicas resolveu adotar um nome cênico — Konstantin Stanislávski.

Em 1888, o diretor, ator e autor dramático Aleksandr Fedótov, que havia sido formado no Teatro Máli na tradição realista de Schépkin, retornou a Moscou disposto a retomar aquela tradição, em contraponto ao fossilizado teatro comercial então praticado. Seu primeiro movimento nessa direção foi dirigir duas montagens amadoras. Stanislávski estava entre os atores e encontrou ali o caminho que gostaria de seguir como artista.

O desejo de transformar aquele processo amador em um grupo estável coincidiu com o momento em que Konstantin pela primeira vez ganhou, como

---

[6] Stanislávski, K. CO 9. V. 1, p. 224.

Konstantin Stanislávski, Maria Lília, o filho Ígor e a filha Kira (1903).

Konstantin Stanislávski, Maria Lílina e Olga Knípper-Tchekhova em Kislovodsk (1910).

sua parte no lucro da empresa familiar, um valor muito acima do esperado. Resolveu, então, usar essa pequena fortuna — algo entre 25 mil e 30 mil rublos — no que viria a ser a Sociedade de Literatura e Arte e uma escola criada ao lado. Até 1896, este seria o lugar no qual ele, dirigindo e atuando em dezenas de peças, iria amadurecer na prática, antes de dar um salto qualitativo teórico.

Foi nesse contexto que conheceu e se casou com Maria Perevóschikova, uma professora que viria a se transformar em uma grande atriz conhecida pelo nome de Maria Lílina, sua fiel companheira na vida e na arte. Ficaram casados até a morte do diretor, em 1938.

3

Em junho de 1897, o primeiro encontro de Konstantin Stanislávski com Vladímir Nemiróvitch-Dântchenko se tornaria o marco de nascimento do teatro russo moderno.

Nemiróvitch-Dântchenko era um escritor e dramaturgo de sucesso, habitualmente encenado no Teatro Máli em Moscou e no Teatro Aleksandrínski em São Petersburgo. Desde 1890, era professor da escola musical-dramática da Sociedade Filarmônica de Moscou, tendo entre seus alunos Vsévolod Meyerhold e Olga Knípper, que viria a ser a mulher de Tchékhov. Sua posição contrária às condições então em vigor do teatro russo o aproximava naturalmente de Stanislávski. Mas por um tempo ficou reticente, por medo de o outro ser apenas um diletante rico e descompromissado — ainda que neste momento fosse um dos atores e diretores mais famosos do país. Fedótova, atriz, viúva de Aleksandr Fedótov (que havia falecido em 1895) e professora do jovem Stanislávski, o convenceu do contrário. E fez-se História.

O encontro se deu em um restaurante, o Slaviánski Bazar. Estava marcado para as duas da tarde do dia 27 de junho de 1897 e só terminaria às oito da manhã do dia seguinte. De início, já identificaram o desejo comum de criar um teatro em que fosse possível trabalhar nas condições e do jeito que consideravam ideais. Discutiram então não somente os aspectos estéticos e técnicos da revolução dramática que buscavam, mas também problemas de organização, financiamento e as relações desse projeto com o público e a sociedade russa daquele momento.

Segundo Stanislávski, "o programa da atividade que se iniciava era revolucionário". Na sua "aspiração revolucionária destruidora em prol da renovação da arte",[7] Konstantin Stanislávski e Vladímir Nemiróvitch-Dântchenko declararam guerra sem trégua ao teatro velho.

---

[7] Ibidem, p. 254.

Ambos se revezariam na direção dos espetáculos, mas Nemiróvitch-Dântchenko teria a última palavra sobre o repertório e a administração, enquanto Stanislávski responderia sobre direção e atuação. Um comitê seria a autoridade máxima sobre gestão e finanças.

A inauguração do Teatro de Arte de Moscou (TAM), no dia 14 de outubro de 1898, marcou o início de uma nova era no teatro.

É claro que, no contexto artístico europeu do limiar dos séculos XIX-XX, seu projeto não era único. De certa maneira era a continuação das ideias de Gógol e Schépkin no Máli, décadas antes. Se Antoine, os Meininger e a Frei Bühne de Otto Brahm os precederam, exercendo influência significativa, o trabalho de pensadores e criadores contemporâneos seus, como Gordon Craig e Adolphe Appia, foram imprescindíveis para o florescimento de uma nova era nas artes cênicas. Mas Stanislávski e Nemiróvitch-Dântchenko foram os primeiros a definir o novo paradigma do fazer teatral na sua complexa unidade: no plano estético, ideológico e prático.

Seu teatro, antes de tudo, era uma arte coletiva. No processo da criação do espetáculo, como realça Guinsburg, "uma das principais inovações foi, sem dúvida, a que adveio da adoção do princípio do *ensemble* artístico, a equipe que materializa a peça como uma produção conjunta".[8]

A primeira preocupação foi a de criar um verdadeiro *ensemble*, sem estrelas — "Hoje Hamlet, amanhã figurante". Atores histriônicos, autocentrados ou falsos eram automaticamente rejeitados. Todas as produções deveriam ser produzidas desde o rascunho, com seus próprios cenários e figurinos. As condições de trabalho deveriam ser decentes e confortáveis. A disciplina seria estrita, tanto para o elenco — nada de conversa durante as apresentações — quanto para o público. Ninguém seria autorizado a ficar nos bastidores durante o espetáculo, e os espectadores seriam encorajados a se sentar antes da abertura das cortinas. Com o tempo, instituiu-se a norma de só deixar os retardatários entrarem no intervalo. Quando o novo prédio para a companhia do TAM foi construído em 1902 por Fiódor Chékhtel, um dos mais destacados arquitetos do *art nouveau* russo, o auditório foi destituído de qualquer decoração, para que toda a atenção do público se concentrasse no palco.

Não menos inovador e ousado foi seu projeto de formação do público. Hoje em dia não se costuma lembrar que o nome original da companhia era Teatro de Arte de Moscou Acessível a Todos. No seu estatuto, dois objetivos principais: primeiro, a criação de um novo tipo de teatro ao alcance do público democrático que desejasse tomar consciência dos problemas de seu país e de seu povo. Na sua visão, os espectadores deveriam deixar de ser passivos apreciadores da arte dramática e se tornar cocriadores do espetáculo. Como segundo objetivo, a formação de um repertório "sério", composto de peças clássicas e contemporâneas que abrissem a possibilidade de reflexão sobre os problemas mais atuais e profundos da realidade russa e sobre o lugar do ser humano na história e no mundo.

---

[8] Guinsburg, J. *Stanislávski e o Teatro de Arte de Moscou.* São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 38.

A linguagem dramática elaborada pelo Teatro de Arte de Moscou, logo nos primeiros anos de sua existência, revelou seu dom quase mágico de transformar "uma reunião casual de indivíduos" em "personalidade coletiva", de formar um novo conceito — uma entidade que reúne palco e plateia como um grupo de "crentes" na mesma ideia estética, social e política que tem o código comum da comunicação.

Os espetáculos do TAM alcançavam repercussão que ia além de seu contexto artístico. Stanislávski tornou-se uma figura importante na vida política e social da Rússia. Na apresentação de *Um inimigo do povo*, de Ibsen, em 19 de fevereiro de 1901, por exemplo, a vida política das ruas foi transportada para a sala. Durante o dia, um grupo de estudantes havia sido massacrado pela polícia. Durante o espetáculo, o público começou a reagir a cada insinuação à liberdade, a qualquer palavra de protesto do dr. Stockmann, vivido por Konstantin. De repente, quando Stockmann, ao ver o buraco em seu paletó, disse: "Nunca se deve vestir um traje novo quando se vai combater pela liberdade e pela verdade", a plateia explodiu em aplausos. Alguns espectadores começaram a pular de seus lugares, outros correram para o palco para apertar a mão de Stockmann — ou de Stanislávski. A apresentação se transformou em uma manifestação política.

Mas ainda que fosse inevitável a relação entre o teatro feito no TAM e a turbulenta vida social e política da Rússia na época, Stanislávski e Nemiróvitch-Dântchenko sempre tornaram claro que sua prioridade era o processo artístico, em detrimento de qualquer outra função que o fazer teatral pudesse ter. Disse Stanislávski:

> O tendencioso e a arte são incompatíveis, um exclui o outro. Assim que se aborde a arte com intenções tendenciosas, utilitárias ou outras intenções não artísticas, ela começa a perecer como a flor nas mãos de Siebel. Em arte, a tendência alheia deve transformar-se na sua própria ideia, resultar em sentimento, tornar-se aspiração sincera, uma segunda natureza do próprio artista, e en-

> tão ela entrará na vida do espírito humano do ator, do papel, de toda a peça, e se tornará não uma tendência, mas um *credo* próprio do ator. E que o espectador chegue às suas conclusões e crie sua própria opinião a partir daquilo que percebeu no teatro.[9]

O fato de se recusar a produzir um teatro politicamente tendencioso não impediu o TAM de se tornar uma companhia sintonizada com as inquietações de seu tempo. De 1898 até 1917, foi o único grupo teatral russo a influenciar diretamente os pensamentos, gostos e valores de centenas de milhares de espectadores que chegavam de todas as regiões do Império Russo para assistir a seus espetáculos.

Na verdade, sua influência ia além de seus espectadores. Pessoas de todos os cantos da Rússia escreviam cartas a Stanislávski, em busca de conselhos ou apenas para externar o sonho de um dia poder assistir a um espetáculo do TAM. Em seu arquivo há milhares de envelopes com carimbos postais das cidadezinhas mais afastadas. E Stanislávski, na medida do possível, não se furtava a esse diálogo.

Um bom exemplo são as cartas de Aleksandr Borodúlin, um jovem de 16 anos, da pequena cidade provinciana de Rybinsk, que sonhava em se tornar ator e "filho espiritual" de Stanislávski. O mestre não poupou seu tempo e respondeu ao adolescente com toda a seriedade:

> Você sabe por que eu deixei de lado todos os meus negócios pessoais e me dediquei ao teatro? Porque o teatro é a mais poderosa cátedra, ainda mais potente do que o livro ou a imprensa. Essa cátedra caiu nas mãos dos piores representantes da humanidade, e eles a transformaram em um lugar de depravação. Minha tarefa, na medida do possível, é livrar a família dos artistas dos ignorantes, mal preparados e exploradores. Minha tarefa, na medida do possível, é explicar à geração atual que o ator é um profeta da beleza e da verdade.[10]

4

A história do TAM e a de Anton Tchékhov são inseparáveis. Contista consagrado, Tchékhov teve pouca sorte no início de sua carreira como dramaturgo. Particularmente traumática foi a estreia, em 1896, de sua peça *A gaivota* no palco do teatro Aleksandrínski, em São Petersburgo, um fracasso de dimensões catastróficas. Por isso, não estava em seus planos deixar que a remontassem, ou mesmo voltar a escrever para o palco.

---

[9] Stanislávski, K. CO 9. V. 1, p. 324.

[10] Stanislávski, K. CO 9. V. 7, p. 394.

A ideia de encenar a peça na primeira temporada do TAM foi de Nemiróvitch-Dântchenko, amigo pessoal do autor. Coube a ele, em uma sucessão de cartas, convencê-lo.

Durante os ensaios, Tchékhov, sentindo a tuberculose se agravar, foi obrigado a fugir do frio moscovita e viajou para Ialta — uma pequena cidade no sul da Rússia, à beira do mar Negro. Não pôde, então, assistir à estreia, nem compartilhar com os atores a euforia do sucesso, que foi enorme. Após o espetáculo, a sensação era a de uma apoteose. Stanislávski lembrava-se da extrema tensão no início do espetáculo:

> O primeiro ato acabou com um silêncio sepulcral da plateia. Uma das artistas desmaiou e eu mesmo, de desespero, mal me mantinha de pé. Mas de repente, depois de uma longa pausa, a plateia explodiu em berros, barulho e aplausos enlouquecidos. Fechou-se a cortina... abriu-se... de novo, fechou-se, e nós ficamos pasmos. Depois, novos berros... e, de novo, a cortina. Todos nós estávamos imóveis, sem perceber que precisávamos agradecer. Finalmente, sentimos o sucesso e, incrivelmente emocionados, começamos a abraçar um ao outro como se abraça na noite de Páscoa. O sucesso cresceu a cada ato e acabou sendo um triunfo. Mandamos um telegrama detalhado a Tchékhov.[11]

Nemiróvitch-Dântchenko telegrafou: "Acabamos de apresentar. *A gaivota*. Um sucesso colossal... Estamos loucos de felicidade."

Foi nesse espetáculo que a companhia alcançou o grau de excelência que a caracterizaria — e a maturação do trabalho de uma nova arte da encenação que Stanislávski vinha desenvolvendo e que ficou registrada na sua partitura de direção. A imagem de uma gaivota está até hoje desenhada na cortina de boca de cena do TAM, perenizando este momento e esta montagem na memória das gerações posteriores.

A partir de então, Tchékhov escreveu todas as suas peças especialmente para o Teatro de Arte de Moscou: *Tio Vânia* (1899), *As três irmãs* (1901) e *O jardim das cerejeiras* (1904). Cada espetáculo contou com centenas de apresentações.

---

[11] Stanislávski, K. CO 9. V. 1, p. 96.

Stanislávski, além de encená-las, atuou em todas, em papéis centrais. Cada nova apresentação proporcionava-lhe novas sensações, novos sentidos profundos e sutilezas recônditas no subtexto. “Tchékhov é inesgotável porque, apesar da aparente trivialidade, ele sempre fala no seu *leitmotiv* principal e espiritual, não do casual e particular, mas do Humano, com maiúscula.”[12]

Ultrapassando seu sucesso, as montagens das peças de Tchékhov estabeleceram um novo patamar para a dramaturgia e para um tipo de encenação que Stanislávski chamou “da linha da intuição e do sentimento”.

Em comparação com as peças dos antecessores, que costumavam ter uma trama dramática espetacular, parece que nada acontece no teatro de Tchékhov. Suas peças sempre têm um final em aberto. Se o teatro clássico falava dos dramas que acontecem na vida, Tchékhov foi o primeiro a mostrar no palco o drama da própria vida — da vida regular, plana, comum, tal como ela é na realidade.

Stanislávski foi genial ao perceber que no teatro de Tchékhov a ação é movida por pausas, silêncios, mudanças de estado de espírito, ou melhor, pela “corrente submarina” — tudo aquilo que cria no espectador a sensação de que ele assiste no palco *a um fluxo de vida*. Ao trazer *o fluxo de vida* para o teatro, Tchékhov inovou a narrativa dramática da mesma maneira como o escritor francês Marcel Proust revolucionou a narrativa da ficção ao descobrir *o fluxo de consciência.* E Stanislávski, por sua vez, percebeu que o subtexto tchekhoviano exigia novas abordagens à atuação dos atores, que deveriam expressar aquilo que não era verbalizado, mas somente sentido e pensado pelas personagens; ou seja, percebeu que Tchékhov havia invertido as regras do gênero dramático e o subtexto passara a desempenhar um papel mais importante do que o do próprio texto.

> Nem me atrevo a descrever os espetáculos das peças tchekovianas, porque isto seria impossível. O seu encanto consiste em que não se traduz por palavras, mas está oculto sob elas ou nas pausas, nos olhares dos atores, na irradiação de seu sentimento interior. Aí ganham vida em cena até os objetos mortos, os sons, o cenário, as personagens criadas pelos artistas e a própria atmosfera da peça e de todo o espetáculo. O principal aqui é a intuição criadora e o sentimento artístico.[13]

Há mais de um século, atores, diretores e pesquisadores discutem se Stanislávski teria criado uma nova linguagem teatral caso não tivesse encontrado nas peças de Tchékhov um novo sistema dramático que colocasse desafios inéditos para sua busca tanto como ator quanto como diretor. Mas não há a menor dúvida que as obras de Tchékhov funcionaram como catalisadores da formação do talento criador de Stanislávski.

---

[12] Ibidem, p. 290.

[13] Ibidem, p. 289.

O pulo do gato talvez tenha sido o fato de ele perceber a composição musical das peças tchekhovianas e entender que seu objetivo como encenador era similar ao da regência de uma orquestra sinfônica, na qual cada instrumento tem seu timbre único, cada movimento tem seu próprio tempo-ritmo, e cada músico é dirigido pela batuta do maestro. Este une a pluralidade das vozes em um harmonioso conjunto que revela a concepção artística da obra.

5

A morte de Tchékhov, em 1904, precipitou uma crise interna que, na verdade, já havia se delineado antes. Se Nemiróvitch-Dântchenko estava conseguindo realizar na direção de seus espetáculos os objetivos a que se propunha, Stanislávski sentia, como diretor, e também como ator, que era preciso buscar ainda mais fundo novas formas, e não somente de atuação, mas também de linguagem cênica.

Foi nesse momento que Stanislávski começou a investigar as possibilidades teatrais da corrente simbolista que estava em vigor na arte e literatura russas. Ele chegou a montar peças curtas de seu "guru" simbolista Maurice Maeterlinck, mas o resultado foi um fracasso. O fiasco dessa primeira montagem simbolista fez Stanislávski sentir a necessidade da criação, em paralelo ao palco principal do TAM, de um teatro de pesquisa, ou seja, de um teatro-laboratório (aliás, o protótipo daqueles laboratórios que seriam uma marca tão importante na busca das artes cênicas da segunda metade do século XX), cujo objetivo era a inovação da arte dramática por meio de novas formas e novos procedimentos.

Stanislávski convenceu então Nemiróvitch-Dântchenko de que o TAM não deveria se converter em laboratório de formas novas. A experimentação pura deveria ficar a cargo de oficinas livres. Separava-se assim, pela primeira vez, a pesquisa artística da construção de espetáculos. Stanislávski, mais uma vez, estava na vanguarda de seu tempo.

Abriu então um primeiro estúdio, o Estúdio da Rua Povarskáia — que não deve ser confundido com o Primeiro Estúdio, que seria fundado em 1912. Chamou Meyerhold, ator e diretor que havia deixado a companhia em 1902, para liderar o processo. A ideia era aprofundar as investigações sobre possibilidades de encenação e atuação de textos simbolistas. De novo foi escolhida uma peça de Maeterlinck, *A morte de Tintagiles* (*La Mort de Tintagiles*) e, de novo, a experiência não deu certo. O fracasso dos espetáculos levou-o a repensar seu trabalho, sem abrir mão da investigação da linguagem do teatro simbolista. Para ele, a estética simbolista era o terreno ideal para trabalhar as possibilidades de expressão de sentimentos profundos e de tudo aquilo que era não verbal na atuação do ator.

No entanto, a situação política da Rússia atropelou seus planos. No dia 9 de janeiro de 1905 (22 de janeiro pelo calendário atual), conhecido como Domingo Sangrento, o exército do czar disparou contra uma manifestação pacífica, provocando um verdadeiro massacre e marcando o início da chamada Primeira Revolução Russa. O TAM teve que fechar as portas. A única solução possível seria uma turnê no exterior.

No início de 1906, a companhia foi pela primeira vez para a Europa. A turnê culminou em um triunfo sem precedentes. Stanislávski escreveu ao seu irmão Vladímir:

> Eu nunca vi críticas iguais. É como se nós lhes trouxéssemos uma revelação. Quase todos exclamavam terminando seus artigos assim: sabemos que os russos estão atrasados por um século na vida política, mas, meu Deus, como eles nos ultrapassaram na arte... Hoje eles conquistaram uma primeira vitória brilhante. Bravo, Russos! [...]
>
> Por toda a parte se recomenda aos atores e aos diretores que estudem conosco.[14]

Desde essa consagradora primeira turnê ao exterior, o TAM passou a ser visitado ou ocupado pelos maiores artistas russos e estrangeiros da época. Tornou-se uma espécie de Meca para a arte teatral moderna. Rakhmáninov e Chaliápin ali se apresentavam. Isadora Duncan, Gordon Craig, H. G. Wells, G. Bernard Shaw — e, décadas mais tarde, Bertold Brecht, Joshua Logan e Jacques Copeau — e inúmeros outros iam a Moscou especialmente para assistir a suas montagens.

A avalanche de perguntas que Stanislávski ouvira na Europa sobre os segredos da atuação dos atores do TAM fizeram-no pensar ainda mais na necessidade de fixar no papel as novas abordagens à arte do ator que ele estava desenvolvendo. Terminada a turnê, durante as férias que ele habitualmente passava com sua família na Finlândia, Stanislávski começou a sistematizar e anotar suas ideias acerca da arte do ator. Foi nesse momento que começou a surgir o que viria a ser chamado Sistema, isto é, ainda que sempre tivesse registrado seus processos, foi só a partir daquele momento que ele se propôs a tarefa de sistematizar a reflexão sobre os resultados.

---

[14] Stanislávski, K. CO 9. V. 8, p. 12.

Konstantin Stanislávski (1903).

Sentado em uma rocha, olhando para o mar, repassava mentalmente seus papéis, evocando lembranças vivas do processo da criação das personagens. Sua pergunta essencial era:

> Como proteger o papel da degeneração, do amortecimento espiritual e do hábito recorrente do ator e do automatismo exterior? É necessária alguma preparação espiritual antes do início da criação e de cada repetição. É preciso fazer, antes do espetáculo, não somente a *toilette* corporal, mas, principalmente, a *toilette* espiritual. Antes de criar, é preciso saber entrar naquela atmosfera espiritual que, única, torna possível o mistério criativo.[15]

Foi dentro de si, em sua experiência como ator, que Stanislávski descobriu as leis básicas do teatro. É admirável como ele conseguiu combinar em si mesmo tanto o objeto quanto o sujeito de seus estudos. Explorou com uma precisão ímpar sua própria psicologia e fantasia, suas ações e reações, para traçar, com base nelas, o percurso da criação do ator.

As férias na Finlândia foram um divisor de águas no processo de sua criação. A temporada de 1906/1907 no TAM já começou sob a égide de novas ideias e técnicas de encenação, de atuação e de novas abordagens pedagógicas. O campo de trabalho é, antes de tudo, a mudança das técnicas interiores do ator.

Pela primeira vez Stanislávski trabalhava sozinho, sem compartilhar seu processo criativo com Nemiróvitch-Dântchenko. Este último confessou em carta a seu amigo escritor Leonid Andréiev: "Fizemos o planejamento final da estação: eu preparo *Brand*[16] e Stanislávski trabalha com *Drama da vida*,[17] ensaiamos independente um do outro, eu no *foyer*, ele no palco — quando eu estiver no palco, ele estará no *foyer*. Foi a primeira experiência de traçar uma linha de demarcação — uma necessidade exigida pelas permanentes diferenças artísticas entre nós."[18] Essa "linha de demarcação" só iria aumentar ao longo dos anos.

Nemiróvitch expressava uma reação que era também a de vários integrantes do TAM. Para eles, as primeiras experiências de Stanislávski na direção do que seria o Sistema pareciam brincadeiras de criança, incompatíveis com o trabalho de profissionais adultos. Talvez houvesse também uma reação a procedimentos que tinham objetivo pedagógico em meio a um trabalho que era considerado por todos como o processo da criação artística.

---

[15] Stanislávski, K. CO 9. V. 1, p. 373.

[16] Peça de Henrik Ibsen.

[17] Peça de Knut Hamsun.

[18] Vinográdskaia, I. *Stanislávski*: Anais. V. 2, p. 40.

Stanislávski conta, em suas notas, que as reações dos atores a seus novos métodos chegavam às raias da agressão. Por exemplo, uma atriz, Maria Guérmanova (por sinal, amante de Nemiróvitch) saiu de um ensaio histérica desfilando pelo teatro a gritar que no *foyer* estava ensaiando um grupo de loucos.

O próprio Konstantin não sabia exatamente para onde se direcionava toda aquela aventura. Tateava, tinha dúvidas, fazia experiências que davam em becos sem saída. A construção do Sistema nunca foi um caminho retilíneo.

O sucesso fabuloso da estreia do *Drama da vida* em 1907 celebrou a vitória do trabalho a partir do simbolismo. Finalmente, Stanislávski conseguiu realizar seu sonho audaz de 1905, abrindo caminho para formas inovadoras de linguagem teatral. Como toda inovação, foi igualmente aplaudida e atacada. Os "esquerdistas" ficaram felizes com a "morte do realismo"; os conservadores o acusaram de traição dos valores do velho TAM.

O processo de montagem de *Drama de vida* foi a primeira experiência de aplicação na prática da "técnica interior a fim de atingir o estado criador" que Stanislávski descobrira durante seu trabalho de laboratório. É importante frisar que o início das experiências práticas do Sistema se deu em um espetáculo simbolista, pois assim fica provado que, desde o começo, Stanislávski não pensava em uma ligação direta de seu método de trabalho com nenhuma estética definida.

Durante os ensaios, Stanislávski ensina aos atores um dos seus primeiros conceitos-chave: "A cada momento no palco, você, com a totalidade de seu ser, deve querer algo concreto."[19] Embora o próprio Stanislávski como ator não ficasse contente com sua atuação no papel principal de Kareno, o essencial é que o primeiro passo no processo da elaboração prática do Sistema havia sido dado.

Mas não era só o trabalho de ator que levava Konstantin a sair de sua zona de conforto e buscar sempre trilhar caminhos desconhecidos. Um momento particularmente significativo desse processo foi o convite para que o inglês Gordon Craig codirigisse com ele uma versão de *Hamlet*. A linguagem da encenação era simbólica (em contraposição à simbolista) e seguia o ideário de Craig, mas o trabalho com os atores seguia o Sistema de Stanislávski. O que em um primeiro momento poderia parecer a união de dois sistemas incompatíveis lançou sementes e fez germinar a linguagem teatral contemporânea. Este *Hamlet* significou uma importante vitória do conceito do teatro de encenador — hegemônico nas artes cênicas durante todo o século XX.

---

[19] Станиславский репетирует: Записи и стенограммы репетиций. Сост., ред., авт. предисл. И. Н. Виноградская. 2-е изд., испр. и доп. М.: МХТ, 2000, с. 23. [Stanislávski ensaia: Anotações e estenogramas dos ensaios. Vinográdskaia, I. (Org.). 2ª edição. Moscou: Teatro de Arte de Moscou, 2000, p. 23.]

Paralelamente ao processo de ensaios de *Hamlet*, em 1909, Stanislávski trabalhou na montagem de *Um mês no campo*,[20] de Ivan Turguénev. E continuou a desenvolver as experiências práticas de seu Sistema. Seu objetivo era revelar e ensinar aos atores os segredos da arte de vivência. A partir de 19 de janeiro de 1909, começou a realizar todos os dias conversas e exercícios do Sistema com um grupo de atores do TAM. No início eram encontros curtos, das 12h30 às 13h. Em fevereiro, essas aulas já tinham a duração de três horas.

Nos diários de ensaios tanto de *Hamlet* quanto de *Um mês no campo* aparecem várias menções aos "signos" do Sistema.[21] Esses signos, parecidos com hieróglifos, foram inventados para registrar a melodia interior dos papéis, como se fossem uma anotação musical. Como observa Inna Soloviova, uma das mais profundas pesquisadoras da herança de Stanislávski: "A anotação musical parecia para ele mais delicada que outras indicações. Naquela época ele estava desconfiado das palavras usadas nos ensaios".[22] Ainda que no futuro viesse a abrir mão dos seus "hieróglifos", essa ideia impressiona pela ousada inovação estética e metodológica. O extraordinário ouvido de Stanislávski o ajudou a descobrir a possibilidade da abordagem musical na encenação do texto dramático (descoberta, aliás, que já acontecera ainda nas encenações das peças de Tchékhov, que, segundo Meyerhold, pareciam "as sinfonias de Tchaikóvski").

6

Stanislávski continuava sua busca, usando os ensaios do TAM como espaço para suas pesquisas. Sua curiosidade não tinha limites nem preconceitos. Por exemplo, foi buscar na ioga a base para uma série de conceitos e exercícios do Sistema.[23] E, novamente, esses novos métodos de preparação de ator foram recebidos com desconforto e até oposição aberta pela "velha guarda" dos atores do TAM e por Nemiróvitch-Dântchenko.

---

[20] A análise minuciosa do processo de trabalho de Stanislávski sobre *Um mês no campo* foi feita na dissertação de mestrado de Simone Pricoli de Mello, *A montagem de* Um mês no campo *de Ivan Turguêniev por Konstantin Stanislávski: processo de criação do espetáculo*. Dissertação (Mestrado) – FFLCH/USP, São Paulo, 2012.

[21] Ver páginas 175 a 178.

[22] Соловьева, И. Художественный театр: Жизнь и приключения идеи. Москва: Московский Художественный театр, 2007, с. 158 [Soloviova, I. *Teatro de Arte: Vida e aventura da ideia*. Moscou: Teatro de Arte de Moscou, 2007, p. 158.]

[23] Ver páginas 114 a 121.

Em 19 de janeiro de 1910, desesperado pela impossibilidade de experimentar na prática o Sistema tal como ele queria, redigiu sua famosa "declaração" dirigida à direção do Teatro de Arte de Moscou:

> 1. Acima de tudo, estou com raiva de mim mesmo porque não posso explicar meus desejos.
>
> 2. Meus desejos são absolutamente naturais, e acho estranho que, às vezes, achem que é capricho meu.
>
> 3. Antes de tudo, quero liberdade total para todos os que amam pura e altruisticamente nosso teatro. Quem quiser que faça suas tentativas e buscas. O mesmo direito eu quero para mim.
>
> 4. Pode ser que eu seja demasiadamente entusiasmado, mas nisso está a minha força. Pode ser que eu esteja errado, mas é a única maneira de ir para a frente! Agora, como nunca antes, estou convencido de que tomei o caminho certo. Acredito que em breve encontrarei aquela palavra simples que será compreendida por todos, e que ajudará o teatro a encontrar o princípio que lhe servirá como uma bússola fiel por muitos anos. Sem essa bússola, eu sei, o teatro ficará perdido assim que da sua direção sair mesmo que seja apenas um dos timoneiros presentes que levaram o teatro a salvo por entre todas as Scyllas e Caríbdis.
>
> 5. Minhas exigências para si são imensas e, pode ser, até presunçosas. Não apenas quero encontrar o princípio básico da criação e desenvolver com base nele uma teoria; quero também aplicá-lo na prática.
>
> 6. Quem sabe a nossa arte difícil, incerta e atrasada, entenderá que essa tarefa é difícil, extensa e importante. Talvez ela seja louca e pretensiosa. Que seja! Então, se não a puder realizar, eu fracassarei. E com razão. Que outra pessoa ou todos juntos criem a partir dos meus fragmentos aquilo sem o que a existência do teatro não vale a pena, sem o que ele é prejudicial e

dissoluto, sem o que ele é um covil e não o templo do espírito humano.

Que eu seja louco e sonhador, mas não posso e não quero ser diferente. Na minha idade é difícil mudar radicalmente.

7. A tarefa é difícil e longa, e eu não sou jovem. Especialmente se levarmos em conta que na minha família morre-se cedo. O máximo que me sobra para o trabalho é uma década. Será que o prazo é suficiente para realizar o plano que talvez me seja impossível? Está na hora de pensar em um testamento. Temos de nos apressar para deixar um legado. O que fazer se cada pessoa quer deixar, pelo menos, um pequeno rastro depois de si. Isso é compreensível.

8. Preciso de material para o meu plano, e preciso de ajuda. Não posso contar com todos, mas há algumas pessoas que eu preparei investindo muitos esforços e aqueles que acreditam nos meus sonhos. É claro que eu valorizo especialmente a ajuda dessas pessoas.

9. Os caminhos da nossa arte estão cheios de buracos e lombadas. Eles são profundos, e não se pode passar por eles sem cair. Em tais momentos é necessário salvar quem caiu e levantá-lo, e não presumir que já está morto. Nós, e talvez eu seja o primeiro, ficamos muito felizes com cada broto de talento, mas assim que o talento já não nos surpreende mais, rapidamente ficamos decepcionados. Faz pouco que percebi isso, e tento me tornar mais paciente e tolerante. Sem isso, é impossível levar qualquer estudante até o fim, mas quero não só começar; quero também terminar a educação daqueles que caíram nas minhas mãos.

10. O teatro tem o direito de aceitar novos alunos por seus próprios critérios, mas uma vez que a escolha foi realizada e o aluno foi entregue aos meus cuidados, sou responsável por ele.

Houve um tempo em que não tivemos nenhum jovem promissor. Então, tivemos que procurar. Agora há jovens e, antes de tudo, devemos fornecer-lhes trabalho, até que apareça algo excepcional, como sempre deve ser no nosso teatro.

11. Sem o trabalho não se pode ir para a frente. Peço aprovar essa regra e não fazer exceção para meus discípulos.

12. Peço que esqueçam, ainda que por algum tempo, meus apelidos como "enrolão", "mimado", que me prejudicaram muito, visto que são injustos. Nem sempre confundo tudo, às vezes consigo acertar, e nem todos os meus caprichos são gratuitos.

13. Se eu for liberado desses apelidos, talvez apareça maior fé em mim e nas pessoas que preparo para serem meus assistentes.

14. Por alguma estranha razão, parece que todas as pessoas que ficaram próximas de mim mudaram aos olhos de meus companheiros, exatamente por causa dessa proximidade. Parece que Baranóvskaia se tornou seca, sem talento e desnecessária. Koonen parou de se desenvolver e não já atende às expectativas. Súler não entende mais as coisas que trabalhamos juntos. Comecei a tomar cuidados para não aproximar as pessoas de mim por medo de prejudicá-las.

15. Talvez as pessoas que eu escolha não sejam as certas, talvez eu as estrague, talvez eu seja um mau pedagogo. Se assim for, deveriam me falar abertamente, e não lutar comigo com armas secretas.

16. Mas pode existir também outra explicação. O caminho difícil que sigo com passos pouco seguros não pode ser firme se for coberto com clichês testados. Nessas condições, tanto os tropeços quanto as quedas de meus alunos são normais. Minha pequena experiência confirma-me que o estado geral correto se define pelos erros. As quedas esperam por todos

Stanislávski e Nemiróvitch-Dântchenko em Waren.

> os que me seguirão. Deve-se, de uma vez por todas, reconhecê-las como normais e aceitar o fato de que os jovens devem, às vezes, perder sua base de apoio.
>
> 17. Para as minhas pesquisas, preciso de material diferente, não somente artístico, mas também dos defeitos. Erradicar os defeitos é mais difícil do que dirigir corretamente as vantagens do talento. Contudo, preciso dos que têm dados artísticos não trabalhados, estagnados, anêmicos, preguiçosos, mas preciso também muito dos entusiasmados. Apenas com estudantes tão diversos posso verificar o trabalho que estou fazendo. É por isso que, às vezes, buscando o material, escolho pessoas que não estão envolvidas com teatro. Se não é proibido para outros ter alunos particulares, então, que esse privilégio se aplique também a mim.[24]

Em 1911, Stanislávski visitou Maksim Górki na ilha de Capri, Itália. Leu para ele suas anotações sobre o Sistema, falou-lhe da ideia de abrir um espaço específico para experimentação e para a formação de atores. Górki propôs-lhe então outra ideia: tentar um processo com jovens estudantes e atores no qual a escrita de textos teatrais se desse por meio de um processo coletivo de improvisação e estruturação da cena. Em 1913, Sulerjítski, braço direito de Stanislávski no trabalho pedagógico com o Sistema, mandaria a Górki um relatório com o resultado de tal processo, que está também registrado em artigo anônimo publicado no mesmo ano no jornal *Rússkie Védomosti*. Seria a primeira versão do que atualmente chamamos de Processo Colaborativo.

O lugar onde essa e outras experiências foram realizadas foi o Primeiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou — uma espécie de escola e laboratório do ainda instável Sistema, aberto em 1912. Funcionando em uma pequena sala (com capacidade para 120 lugares) de um cineteatro localizado à rua Tverskáia, no centro de Moscou, o Primeiro Estúdio tornou-se uma espécie de "assembleia de crentes na religião de Stanislávski", entre os quais Mikhail Tchékhov e Richard Boleslávski, que viriam a ser entusiasmados divulgadores do Sistema mundo afora, além do jovem diretor Evguéni Vakhtángov, que viria a ter um lugar de destaque como diretor de vanguarda.

---

[24] Stanislávski, K. CO 9. V. 5. Liv. 1, p. 510-513.

O mestre, na busca obstinada por experimentar formas cênicas novas, certamente movido também por toda uma nova dramaturgia que então surgia, e que não poderia entrar no repertório da já "instituição" Teatro de Arte de Moscou, serviu-se do estúdio para realizar treinamentos e propor experimentos.

Outra figura importante no Primeiro Estúdio foi Leopold Sulerjítski, a quem foi confiada a direção e a administração. Ele já havia sido assistente nas direções de alguns espetáculos no TAM — onde era conhecido apenas como Súler — e, na nova função, seria o verdadeiro animador daquele laboratório e viveiro de intérpretes do Sistema de Stanislávski.

Devoto seguidor do mestre, quando alguém lhe perguntava se o Sistema não prejudicaria um artista talentoso ao insistir na inteligência, assim respondia:

> Toda a minha vida tenho odiado a razão quando ela tenta dominar o ator, mas ela pode ser uma excelente servidora quando se aprende a utilizá-la. Muito bem falou disso Tchékhov na quarta coletânea das cartas: "Quando dizem que o sr. X começou a falar besteiras porque sua inteligência supera seu talento, ou vice-versa, tendo a supor que ele não tem nem inteligência nem talento."[25]

O início do século XX, principalmente a década de 1910, foi marcado por um enorme interesse em assuntos esotéricos. Todo o trabalho de Stanislávski tem como principal motivação a ideia de aperfeiçoamento do ser humano. Suas teorias e técnicas estão impregnadas por ideias metafísicas ou simplesmente esotéricas. Súler, próximo de Lev Tolstói, era um tolstoísta convicto. Vakhtángov praticava ioga e era um estudioso de religiões e filosofias orientais. Mikhail Tchékhov viria a se tornar teosofista. Madame Blavátski e Ramacharaca, autores ligados à tradição esotérica, tinham tanta influência quanto os filósofos e psicólogos da tradição racionalista europeia. É preciso compreender o Sistema também sob esse ângulo. Stanislávski tinha por objetivo chegar a um ator-sacerdote, que possibilitaria ao espectador a vivência espiritual da arte.

Em 15 de janeiro de 1913, o Estúdio apresentou sua primeira produção artística, *O naufrágio do "Esperança"*, texto do dramaturgo holandês Herman Heijermans dirigido por Boleslávski. Neste espetáculo estreou um dos mais talentosos atores russos do século XX, Mikhail Tchékhov. A particularidade de sua arte de interpretação consistia em uma síntese harmoniosa do profundo conhecimento do Sistema de Stanislávski com várias técnicas de teatro não verbal: uma união do Sistema com as formas de teatro das vanguardas. O próprio Stanislávski dizia que, se quisessem estudar seu Sistema, que assistissem ao trabalho criativo de Mikhail Tchékhov.

---

[25] Сулержицкий Л. А. Повести и рассказы. Статьи и заметки о театре. Переписка. Воспоминания о Л. А. Сулержицком. М.: Искусство, 1970, с. 348. [Sulerjítski, L. *Novelas e contos*. Artigos e anotações sobre teatro. Correspondência. Memórias sobre L. A. Sulerjítski. Moscou: Iskusstvo, 1970, p. 348.]

O primeiro trabalho do Estúdio agradou bastante a seu fundador: "O espetáculo foi um sucesso extraordinário e revelou, na maneira específica de atuação dos jovens atores, uma simplicidade e profundidade desconhecidas até então. Isto se deve, creio eu, ao nosso trabalho conjunto com o Sistema."[26]

Apesar do sucesso da montagem, Richard Boleslávski não era, na verdade, seu seguidor mais zeloso. Já naquela época parecia ser menos fanático em relação ao Sistema do que alguns de seus companheiros. Ele equilibrava sua excessiva profundidade de experiência emocional com um sentido pronunciado da arte do espetáculo e uma criatividade cênica particular.

De toda maneira, não resta dúvida de que o Estúdio e seus membros foram um meio de expansão do Sistema de Stanislávski na Rússia e no exterior. Boleslávski, Mikhail Tchékhov e outros emigraram depois da Revolução de 1917, fugindo do poder soviético. Levaram com eles sua experiência e conhecimento. Deixaram para trás, no entanto, um processo que continuaria a se desenvolver até a morte de Stanislávski, em 1938. Seu trabalho de difusão, portanto, ainda que fundamental, seria sempre parcial e referente apenas a um momento de um processo que nunca se cristalizou.

É certo também que a própria evolução do Estúdio começava a se distanciar cada vez mais da instituição-mãe, sendo que a maior parte dos atores mais talentosos, como Vakhtángov, Tchékhov e outros, se desviou da direção inicial e seguiu seus próprios caminhos.

7

Paralelamente ao seu trabalho no Primeiro Estúdio, Stanislávski continuou a atuar e dirigir no TAM. Em 1913 ele começou a ensaiar *Mirandolina*,[27] de Carlo Goldoni. Para esta encenação, sua principal ideia era usar pantomimas fundamentadas nas técnicas da *commedia dell'arte*.[28] Stanislávski escreveu ao cenógrafo do espetáculo, o conhecido artista plástico russo Aleksandr Benois:

---

[26] Stanislávski, K. CO 9. V. 1, p. 435.

[27] Em Portugal, *La locandiera*, de C. Goldoni, é conhecida como *A estalajadeira*; no Brasil, foi montada como *Mirandolina*, mas em russo o título foi traduzido como *A dona da pousada* (*Хозяйка гостиницы*), porque todo o cenário foi concebido como uma pousada bem mais refinada do que uma simples estalagem.

> Você sabe que prosseguir no teatro com cuidado excessivo pode ser bom às vezes, mas é também bastante entediante. Vamos arriscar! Optemos pela pantomima da *commedia dell'arte*. Assumiremos essa decisão e pronto: o que for — será...
>
> Atuar na *commedia dell'arte* é bem mais fácil do que parece, e eu não temo nem um pouco por nossos atores, contanto que não os privemos da alegria e da liberdade por causa de exigências exageradas. Eu até proponho o seguinte: preparar alguns temas e atuá-los à escolha do público.[29]

Stanislávski trabalharia também como ator neste espetáculo, com enorme sucesso em sua abordagem atoral da técnica da *comedia dell'arte,* a ponto de as pessoas se perguntarem se ele já haveria trabalhado com tal técnica, nem que fosse em outra encarnação.

A ideia de usar pantomimas da *commedia dell'arte* na criação de um espetáculo, proposta por ele em 1913, viria a ser desenvolvida quase dez anos mais tarde, em 1922, por seu discípulo Vakhtángov, na célebre montagem da *Princesa Turandot*.

Na mesma época, diretores russos de vanguarda — Meyerhold, Taírov, entre outros — pesquisavam e apropriavam-se das técnicas da tradição italiana para suas encenações. Mas, para Stanislávski, a *commedia dell'arte,* mais do que um estilo de espetáculo, era uma possibilidade de encontrar uma chave para a improvisação livre do ator e, ao mesmo tempo, um passo importante feito na direção daquilo que mais tarde ele chamaria de "método das ações físicas". "É preciso começar a agir", esse foi o *insight* que teve durante os ensaios de *Mirandolina,* ou seja, ele já intuía aquilo que seria a grande descoberta do Sistema: a vivência deve ter na ação sua origem — e por ela ser gerida.

Cheio de vida, alegria, graça e movimento, o espetáculo estreou no início de 1914 e foi considerado um verdadeiro triunfo de Stanislávski, como ator e encenador. Era como se a história desse a ele uma última oportunidade para criar uma obra que transmitisse uma plena e sincera alegria de viver. Poucos meses depois, estourava a Primeira Guerra Mundial.

---

[28] Ver páginas 178 a 180.

[29] Stanislávski, K. CO 9. V. 8, p. 340.

8

Quando a guerra estourou, Stanislávski estava na Áustria, em Marienbad. Seu primeiro impulso foi voltar a Moscou o mais rápido possível. Foi então com a esposa até Munique, e de lá pegou um trem. Terminou sendo preso por soldados alemães. Passou, então, por uma trágica e profunda experiência de sofrimento e humilhação. Conseguiu, no entanto, chegar à Rússia dois meses mais tarde.

Sua reação à catástrofe mundial e a sua experiência pessoal foi encenar três pequenas tragédias de Aleksandr Púchkin: *O hóspede de pedra*, *Festim em tempo de peste* e *Mozart e Salieri*. Era uma "trilogia da morte", encenada em tons apocalípticos, em consonância com a sensação e a compreensão de que toda uma era estava em seus estertores.

Como notou o teatrólogo russo Boris Zinguerman, Stanislávski

> [...] não teve medo de aprofundar e ampliar as proporções do conflito dramático, sentindo que a harmonia não lhe escaparia; ela vivia dentro dele. Essa capacidade renascentista, puchkiniana, tolstoviana e tchekhoviana de confirmar a harmonia por meio da comparação e da luta entre forças vitais que resistem uma a outra nunca o deixou. Desde o começo ele tinha certeza de que a união e a plenitude da existência revelam-se na luta das contradições.[30]

Stanislávski atuou no papel de Salieri[31] na peça *Mozart e Salieri*, e criou uma personagem que era, ao mesmo tempo, um sacerdote de sua arte e um assassino convicto, que passava pela terrível luta entre a admiração pelo gênio de Mozart e o dever de assassinar aquele que profana o que há de sagrado na música. Para ele, o espetáculo tratava da tragédia causada pela maldade.

Outra montagem — a de *A aldeia de Stepántchikovo e seus habitantes*, adaptação de Nemiróvitch-Dântchenko e Vladímir Volkeinstein da novela de Dostoiévski, em 1916, marcou uma virada importante na investigação do Sistema e também em sua vida. O trabalho com essa obra fez com que Stanislávski sentisse imensa felicidade artística, chegando a experimentar um estado que ele próprio chamou de “paraíso do artista”. Ao mesmo tempo, o processo de trabalho trouxe-lhe grandes sofrimentos como ator.

---

[30] Zinguerman, B. As inestimáveis lições de Stanislávski. In: Cavaliere, A.; Vássina, E. *Teatro russo*: literatura e espetáculo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011, p. 24.

[31] Ver páginas 186 a 190.

O processo de ensaios durou quase dois anos. Os dois encenadores — Stanislávski e Nemiróvitch-Dântchenko — tinham certeza de que esse espetáculo deveria marcar a história do TAM. Temos um precioso material nos registros detalhados dos ensaios de Konstantin, feitos por seu assistente Valéri Bebútov.[32]

No início desse trabalho “imenso e complicado”, Stanislávski escolheu um caminho inovador: começou a praticar novos princípios de direção, com base principalmente nas suas recentes investigações e descobertas do Sistema.

Durante a primeira reunião com todos os participantes do espetáculo, no dia 10 de janeiro de 1916, Konstantin deu uma palestra na qual falou de seu objetivo essencial: descobrir

> [...] o grande e inconcebível segredo da criação. Esse segredo não está ao alcance nem da razão, nem do conhecimento, nem do entendimento. Ele está somente ao alcance da própria natureza, com sua sensibilidade criadora inconsciente. Aliás, nós, humanos, atribuímos demasiada atenção à vida consciente. Entretanto, apenas mais ou menos uma décima parte da vida humana acontece conscientemente, enquanto nove décimos acontecem no inconsciente... Somente as tarefas criadoras do papel devem ser conscientes, mas os meios de sua realização devem ser inconscientes. *Inconsciente por meio do consciente* — eis o lema que deve dirigir nosso trabalho.[33]

No final de sua fala, definiu a sua “missão modesta, mas difícil, como diretor”:

> Vou vigiar atentamente o trabalho natural da natureza criadora de vocês e ajudá-la. Eu devo preservá-la de todo tipo de violência, estimular a energia criadora por meio de tarefas criadoras instigantes, ajudar a recordar o que foi esquecido e a cultivar o que ainda é desco-

---

[32] Станиславский репетирует: Записи и стенограммы репетиций. Сост., ред., авт. предисл. И. Н. Виноградская. 2-е изд., испр. и доп. М.: МХТ, 2000, с. 42-140. [*Stanislávski ensaia*: Anotações e estenogramas dos ensaios. Vinográdskaia, I. (Org.). 2ª edição. Moscou: Teatro de Arte de Moscou, 2000, p. 42-140].

[33] Ibidem, p. 54-55.

> nhecido. Tentarei alimentar a imaginação dirigindo-a imperceptivelmente à aspiração criadora pelo caminho certo, explicando aquilo que deve ser consciente, e não tocando naquilo que deve ficar inconsciente. Vou adivinhar os desejos secretos da natureza criadora de cada um e criar a atmosfera adequada à criação comum e à harmonia da criação coletiva.
>
> E apenas em último caso, quando for inevitável, se for necessário salvar a natureza do que lhe é nocivo — dos artificiais hábitos e convenções da atuação —, eu, como um médico, farei uma cirurgia que, infelizmente, não poderá ser indolor.[34]

Já a partir da primeira leitura da peça, Stanislávski começou a "alimentar o inconsciente" do ator: ele sugeriu que os atores avaliassem "afetivamente" todos os fatos na vida interior e exterior dos papéis, começando pela infância (ainda que imaginária) da personagem. Ele ensinou aos atores que estes deveriam se imaginar na situação da personagem e fazer inúmeras perguntas (Para onde eu vou? O que eu quero fazer agora?) que estimulassem a vontade. E, o que é mais importante, que as respostas sempre deveriam ser formuladas por meio de verbos de ação. Ele exigia que em cada ensaio o ator improvisasse, nunca repetindo os procedimentos e detalhes do dia anterior, porque a arte de vivência não suporta as formas petrificadas. Ele prestava atenção especial à definição da ação transversal.

O processo de ensaios (foram, ao todo, 198) foi longo e bastante complicado para Stanislávski. Por um lado, ele trabalhava como encenador, experimentando novas possibilidades de aplicação do Sistema; por outro, trabalhava como ator no papel principal de Rostánev.

As diferenças entre os dois encenadores só aumentavam. Nemiróvitch lutava por uma fidelidade ao autor e ao texto — afinal, ele era, antes de tudo, escritor e dramaturgo. Stanislávski compreendia que a obra de arte só vive nas condições específicas em que é criada, e lutava pela autonomia do encenador e do ator, ainda que fiel ao espírito do dramaturgo.

Depois de 156 ensaios, Stanislávski ainda não podia se comprometer com uma data para estrear, mesmo que distante. Nemiróvitch assumiu, então, a direção do espetáculo em 22 de fevereiro de 1917, cabendo ao colega apenas permanecer no papel de Rostánev.

---

[34] Ibidem, p. 55-56.

Durante cinco semanas, as brigas foram constantes. Stanislávski lutando por uma encarnação do papel, em seus próprios termos; Nemiróvitch exigindo fidelidade ao papel como era descrito pelo autor. Em seu diário, Stanislávski desabafa:

> O ator não deve limitar a autonomia da personagem dramática, encobrindo-a com si próprio. Ao mesmo tempo, ele não tem condições de criar no palco uma cópia escrava da personagem produzida pela imaginação do dramaturgo.

Tudo o que é possível dizer sobre isso (que só é simples e óbvio na aparência) ele escreveu em um curto bilhete esboçado em uma única folha de papel:

> De mim e do Rostánev de Dostoiévski não pode nascer o próprio Rostánev, mas nosso filho comum, que em muitos aspectos lembrará tanto a mãe quanto o pai. Mas Nemiróvitch exige, bem como todos os escritores, que o pai e a mãe deem à luz um segundo pai ou uma segunda mãe, idênticos. Mas para que gerá-los, se eles já existem? Eu só posso criar Rostánev/ Stanislávski ou, na pior das hipóteses, Stanislávski/ Rostánev. Mas um Rostánev sozinho vamos deixar para ser criado pelos críticos literários. Ele será tão morto quanto seus artigos. Talvez não seja exatamente aquilo, mas será vivo. E é melhor do que exatamente aquilo, mas morto.[35]

Para Boris Zinguerman, "aqui está a teoria resumida da arte do ator, e sobre todo o problema da atuação em volta da qual foram quebradas tantas lanças".[36]

Depois do ensaio de figurinos do dia 28 de março, Nemiróvitch-Dântchenko anunciou que Stanislávski seria substituído. Esperou-se uma reação, mas Konstantin respeitou a disciplina e a hierarquia, como sempre. Até compareceu à estreia, com cara de pôquer, e dando aos mais jovens um presente: pacotes com uma maçã e uma pera, artigos de luxo em meio à carestia da guerra.

---

[35] Vinográdskaia, I. *Stanislávski*: Anais. V. 2, p. 540.

[36] Zinguerman, B. As inestimáveis lições de Stanislávski. In: Cavalieri, A.; Vássina, E. *Teatro russo*: literatura e espetáculo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

Konstantin Stanislávski (1916).

O arquivo de Stanislávski guarda o rascunho do plano do livro *Minha vida na arte*, de 1923, no qual ele pretendia escrever um capítulo intitulado "A aldeia Stepántchikovo — minha tragédia". No final, desistiu da ideia.

Nunca mais viria a criar um novo papel. E quando lhe perguntavam por quê, respondia que não conseguiria dar à luz a personagem e, como ator, não poderia nada mais criar no Teatro de Arte de Moscou. Decidiu dedicar-se mais aos Estúdios — a essa altura já eram dois.

9

No ano seguinte, eclodiram, sucessivamente, em fevereiro e depois em outubro, as duas revoluções de 1917. À primeira, Stanislávski reagiria com entusiasmo. À segunda, a Revolução Bolchevique, sua reação seria mais comedida: aceitou, mas com justificado medo do futuro.

No dia 26 de outubro, dia da Revolução Socialista, Stanislávski atuava como Gáiev no espetáculo *Jardim das cerejeiras*, apresentado no Teatro do Soviete dos Delegados dos Trabalhadores. Em suas memórias, ele lembra que a atenção da plateia à peça foi surpreendente: "Parecia que o público buscava uma trégua na atmosfera de poesia e queria despedir-se para sempre da velha vida que exigia sacrifícios catárticos."[37] O espetáculo terminou em uma fortíssima ovação e logo começou um tiroteio. Foi o início da revolução e da nova era soviética. A vida mudaria drasticamente.

No dia seguinte, o Teatro de Arte de Moscou foi invadido e ocupado por forças revolucionárias. Um representante foi enviado ao Soviete de Moscou, para perguntar como o Teatro de Arte poderia ajudar melhor a revolução. A resposta foi simples: reabram o mais rápido possível. Seguindo um decreto estatal, o TAM franqueou suas portas ao novo público proletário e camponês, que nunca antes havia se sentado em poltronas de veludo. O choque entre palco e plateia foi forte. Stanislávski relata:

> Os espetáculos foram declarados gratuitos. Durante um ano e meio não houve venda de entradas, que eram distribuídas entre as instituições e fábricas... Depois do decreto, nós nos vimos cara a cara com espectadores totalmente novos para nós, muitos dos quais, talvez a maioria, não conheciam não apenas o nosso, mas qual-

---

[37] Stanislávski, K. CO 9. V. 1, p. 459.

> quer outro teatro. [...] Tivemos que começar tudo de novo, a ensinar a um espectador primitivo em relação à arte a permanecer em silêncio, não conversar, sentar-se a tempo, não fumar, não comer nozes, tirar o chapéu, não trazer comida, nem comê-la na plateia.[38]

Após a revolução, a situação pessoal de Stanislávski — como a de todos — transformou-se completamente. Sua fábrica e sua fortuna foram confiscadas da noite para o dia. Sua casa seria tomada a qualquer momento. Ele, que sempre vivera no luxo e sem preocupações financeiras, transformou-se em um assalariado, e passou a depender do salário do teatro para sobreviver e sustentar a família. E, pior ainda, nos primeiros anos da revolução, na época da Guerra Civil, quando reinavam a fome e a destruição e os produtos básicos eram distribuídos entre a população, Stanislávski encarava longas filas para receber um saco de batata e depois, a pé, o levava pelas ruas moscovitas até sua casa. Não era raro, em pleno inverno, que os atores do TAM o encontrassem carregando uma braçada de lenha.

O ápice desse calvário foi sua prisão em 1919. Sob suspeita, por ser industrial (ou ex-industrial, posto que as fábricas haviam sido expropriadas), passou uma noite em uma cela da TCHEKA, a Comissão extraordinária para o combate da sabotagem e de atos contra a revolução. A traumática experiência o marcaria por toda a vida.

Stanislávski começou uma campanha, que duraria anos, para convencer os novos governantes da centralidade da cultura no processo de empoderamento das massas finalmente libertas.

Delineou, então, um plano para o Sindicato dos Artistas Moscovitas, do qual foi eleito o presidente responsável pela arte, e no qual propunha uma política para todos os teatros. Stanislávski, apesar de tudo por que passava pessoalmente, talvez não tivesse plena compreensão da extensão das mudanças ainda por vir. A oposição ao seu jeito de fazer teatro e ao próprio TAM, que já encontrava livre expressão nas vozes de Meyerhold (que, no entanto, nunca deixou de se declarar seu discípulo), Zagósri e Vladímir Blum, seria diretamente atacada pela ideologia da *Proletkult* (*Proletárskaia Kultura,* ou seja*, Cultura do Proletariado*), dirigida por P. Kérjentsev.

Recusando toda a tradição artística passada, por ser considerada "burguesa" e "antipopular", a *Proletkult* se inspirou na ideia da formação de uma

---

[38] Ibidem, p. 459-460.

"arte absolutamente nova", criada pelo proletariado e dirigida a essa "classe mais avançada da história" (segundo a terminologia marxista). P. Kérjentsev achava que um novo tipo de arte dramática deveria excluir a divisão entre palco e plateia, em função de uma união coletiva do povo — "vencedor". Em vez do velho conceito de "teatro para o povo", a *Proletkult* começou a realizar o projeto de "teatro do povo", sendo responsável, nos primeiros anos pós-revolucionários, pela organização de inúmeros espetáculos de massa.

A sorte de Stanislávski e do TAM foi a antipatia de Lenin e Trotski em relação à *Proletkult*. Foi por decisão pessoal de Lenin que todos os teatros de arte foram preservados e transformados em "teatros acadêmicos", isto é, estatais, com direito a subsídios para continuarem a trabalhar. Lenin passaria a frequentar o TAM. Konstantin propôs então ao Conselho do TAM que levasse ao Soviete um projeto de multiplicação dos Estúdios por todo o país. Essa ideia lhe era muito cara, pois acreditava na missão salvadora da arte e, em particular, no teatro russo, que poderia unir todos os povos, trazendo-lhes a paz.

Além de continuar a dirigir, atuar e ensinar no TAM e nos Estúdios, Stanislávski participou de inúmeros espetáculos e saraus apresentados na periferia para o público popular. Depois da apresentação de *Tio Vânia* durante a inauguração do "Estúdio dramático para os operários", os jornais registravam que um dos melhores teatros da Rússia fora o primeiro a ir ao encontro do proletariado.

Em 1919, os jovens atores do TAM e dos Estúdios começaram a organizar as chamadas "Segundas-feiras criadoras" para discutir as tarefas que a revolução colocava para os artistas. Stanislávski estava aberto a escutar as críticas dos jovens e a mudar. A única coisa que para ele continuava a ser sagrada era o "amor à arte em seu sentido amplo, belo e ativo" e que esse amor fosse a "linha transversal das segundas-feiras".[39]

10

Em 1918, Elena Malinóvskaia, responsável pelos Teatros Acadêmicos, pediu a ajuda do Teatro de Arte de Moscou para trabalhar em uma reforma da linguagem da ópera. Seu pedido de ajuda para os membros do TAM levou a duas ações diferentes. Por um lado, Nemiróvitch passou, a partir de 1919, a dirigir o Estúdio musical do TAM. Já Stanislávski preferiu trabalhar em uma pequena sala, com alguns cantores que, por sua livre e espontânea vontade, quisessem aprender a prática de seu Sistema. Esta foi a origem do Estúdio de Ópera do Bolchói.

---

[39] Vinográdskaia, I. *Stanislávski*: Anais. V. 3, p. 39.

Ali, introduziu-se uma pedagogia teatral para os cantores, bem como a prática laboratorial, ambas absolutas novidades no mundo profissional da ópera. Cantores jovens do Bolchói e estudantes do conservatório foram convidados a fazer testes para o novo estúdio.

Em 1921, a família de Stanislávski foi expulsa de seu apartamento — foi o período no qual todos os proprietários do velho regime foram expulsos das suas moradias ou obrigados a compartilhá-las com os "representantes da classe vencedora, a operária". Foi somente graças à ajuda de Anatóli Lunatchárski, o então ministro da Educação, que o Estado soviético concedeu a Stanislávski uma casa na rua Leóntievski — o lugar onde ele passaria o resto da vida, e que se tornaria o espaço de seus Estúdios, ensaios, aulas e experiências no desenvolvimento do Sistema.

Foi nessa casa que Stanislávski passou a dar aulas e começou a ensaiar com os cantores do Bolchói a ópera *Evguéni Onéguin*, de Tchaikóvski. No início, os encontros não foram oficiais, e não tinham nenhum horário definido. Às vezes, as aulas começavam ao meio-dia e continuavam até duas da madrugada.

Seus assistentes eram sua irmã Zinaída Sokolova e seu irmão Vladímir Alekséiev.

Pela manhã, aulas do Sistema. À tarde, trabalho no repertório operístico. Vários professores foram chamados a colaborar, e o próprio Stanislávski, além de lecionar, estudava e treinava como ator.

O trabalho no Estúdio de Ópera pode ser conhecido em detalhes no livro *Conversas de K. S. Stanislávski no Estúdio do Teatro Bolchói nos anos 1918-1922*,[40] de Concórdia Antárova,[41] que anotava todas as suas aulas e ensaios. Conversando com seus alunos no Estúdio do Bolchói, Konstantin continuava a buscar meios que tornassem o processo da criação "mais simples, mais leve, mais elevado, mais alegre".[42] Antárova, que também era teósofa, comentou que os ensinamentos de Stanislávski não se limitavam a aspectos técnicos e teóricos da arte; eram também intervenções de um mestre que tinha por principal preocupação o desenvolvimento espiritual de seus discípulos.

---

[40] Беседы К.С. Станиславского в Студии Большого театра в 1918-1922 гг. Записаны К.Е. Антаровой. Москва: Искусство, 1952. 3-е исправленное и дополненное издание. [*Conversas de K. S. Stanislávski no Estúdio do Teatro Bolchói nos anos 1918-1922*. Registradas por Concórdia Antárova. 3ª edição. Moscou: Editora Iskusstvo, 1952.]

[41] Concórdia Antárova (1886-1959), cantora de ópera e pedagoga, trabalhou como solista no Bolchói nos períodos de 1908-1930 e 1932-1936. É autora do romance teosófico *Duas vidas*.

[42] Беседы К.С. Станиславского в Студии Большого театра в 1918-1922 гг. Записаны К.Е. Антаровой. Москва: Искусство, 1952, с. 27. 3-е исправленное и дополненное издание. [*Conversas de K. S. Stanislávski no Estúdio do Teatro Bolchói nos anos 1918-1922*. Registradas por Concórdia Antárova. 3ª edição. Moscou: Editora Iskusstvo, 1952, p. 27.]

O resultado não foi importante apenas para os alunos e para a Ópera, mas para o próprio Stanislávski e seu Sistema. A experiência de trabalhar com teatro musicado o revitalizou. Seu objetivo era criar a síntese entre palavras, músicas, movimento e gestos. Ele insistia que ações e motivações deveriam ser encontradas na partitura, e não nas direções de palco, que em geral eram dadas *a posteriori*, sem referência ao compositor e em clara contradição com a música.

A maior consequência dessa experiência no desenvolvimento do Sistema foi a importância que Stanislávski daria, a partir daí, à questão do tempo e do ritmo ou, como ele passaria a chamar, o "tempo-ritmo". Este passaria a ser para ele o elemento mais importante do trabalho do ator e da encenação.

A partir daí, incorporou vários termos musicais à prática teatral: gesto musical, movimento musical, ritmo como pulsação das vivências etc.

O trabalho de Stanislávski neste campo viria a influenciar todo o modo de se pensar a direção cênica de ópera no Ocidente.

A aspiração de Stanislávski de criar um ator-cantor que, semelhante a Chaliápin, interpretaria como ator dramático e cantaria como ator de ópera, durante muito tempo pareceu um sonho irrealizável, uma excentricidade, "uma nova paixão de Stanislávski"— escreve Boris Zinguerman.[43] Foi necessário ver pelo menos a *Carmen* dirigida por Peter Brook para nos certificarmos de que a reforma da interpretação de ópera e da peça à qual Stanislávski estava se aproximando é possível. Tanto que essa reforma está sendo realizada, como se diz, em escala mundial.

11

Durante o dificílimo período de destruição e fome da Guerra Civil, em junho de 1919, um grupo de artistas do TAM, dirigidos por Vassíli Katchálov e Olga Knípper-Tchékhova, partiu em turnê para Khárkov. Menos de um mês depois, a cidade foi ocupada pelo Exército Branco e o grupo ficou isolado de Moscou. Apenas um dos atores conseguiu atravessar várias linhas da frente de batalha e voltar para Moscou. Assim, Stanislávski e o resto da companhia souberam que o Teatro de Arte fora cortado em duas metades.

Até 1921, o grupo de Katchálov (assim passou a ser chamada essa parte da companhia do TAM) ficou fora da União Soviética, emigrado. Somente depois de muita insistência do governo soviético e de convites pessoais aos atores foi que, em maio de 1922, o grupo, ainda que incompleto, voltou a Moscou. Logo depois, alguns partiriam novamente em turnê à Europa e aos Estados Unidos, só que agora em viagem oficial, ou seja, autorizada pelo regime soviético.

---

[43] Zinguerman, B. As inestimáveis lições de Stanislávski. In: Cavalieri, A.; Vássina, E. *Teatro russo*: literatura e espetáculo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011, p. 20.

Stanislávski trabalharia como diretor, ator e responsável pela produção dos espetáculos nas diversas cidades nas quais se apresentariam.

Durante toda a viagem, viu-se entre dois fogos. Na Rússia, chegavam notícias de que teria dado declarações contra o público popular e a revolução. Ele logo as desmentia, é claro. Na França, e mesmo nos Estados Unidos, ele e o elenco eram objeto de desconfiança e hostilidade por grande parte do público, por serem identificados como comunistas — visto que representavam seu governo. E, ao mesmo tempo, teve medo de se aproximar dos emigrantes russos brancos (aqueles que não aceitaram a revolução) porque sabia que era sempre vigiado por agentes soviéticos. Seu foco permaneceu onde sempre esteve: nos processos artísticos e no trabalho cotidiano para manter o melhor nível possível dos espetáculos apresentados no estrangeiro.

O contraste entre as condições miseráveis na capital soviética e o hotel de luxo em que foi hospedado em Berlim não poderiam ser maiores. Mas nada o distraiu de sua tensão e responsabilidade. Ele era o embaixador da arte russa — agora também da soviética —, e tudo o que apresentasse deveria ser da maior qualidade.

A turnê europeia começou em Berlim; depois, o TAM apresentou seus espetáculos *Czar Fiódor Ioánovitch*, de A. Tolstói, *As três irmãs*, de Tchékhov, e *Nos fundos*, de Górki, em Praga, Zagreb e Paris. O resultado foi um sucesso estrondoso, elogios à direção e a cada ator, ao *ensemble*, à atmosfera. O centro do sucesso era o gênio de Stanislávski.

A crítica norte-americana acompanhou a turnê europeia escrevendo artigos e fazendo entrevistas para preparar o primeiro encontro da classe teatral e do público norte-americanos com o TAM. A turnê iniciou-se em 8 de janeiro de 1923 no teatro Al Johnson, em Nova York. Foi apresentado *Czar Fiódor Ioánovitch*. A secretária da direção do TAM, Olga Bokchánskaia, escreveu a Nemiróvitch-Dântchenko, que ficara em Moscou: "Depois da última cena começaram ovações e gritos, aos pés de K. S. e dos atores foram colocadas coroas de louro, flores foram entregues, o público berrava, aplaudia, chegava ao delírio. Parece-me, por força das ovações, que este é o maior sucesso de todos os tempos". [44]

Bokchánskaia tinha razão. O sucesso da turnê norte-americana superou até as expectativas mais ousadas. E, além disso, teve consequências muito importantes para o próprio teatro norte-americano. Quando o TAM terminou a primeira turnê, logo lhe foi pedida uma prorrogação, uma segunda turnê. A companhia ficou 12 meses nos Estados Unidos e fez 380 apresentações, ou seja, mais de uma por dia! Os críticos afirmavam que o teatro russo havia conquistado a América, e que "a companhia de Stanislávski acertou como um raio o mundo teatral de Nova York, que nunca antes havia assistido a algo parecido".[45]

---

[44] Vinográdskaia, I. *Stanislávski*: Anais. V. 3, p. 347.

O produtor e figura central do teatro americano da época, David Belasco, escreveu uma carta aberta ao *New York Times*: "Os espetáculos do Teatro de Arte de Moscou são um fenômeno excepcional do teatro contemporâneo. São admiráveis e, ao mesmo tempo, ensinam aos nossos atores, mostrando-lhes a direção para aperfeiçoamento e o método que deveriam adotar".[46] "Método" seria a palavra que sintetizaria a influência de Stanislávski nos Estados Unidos.

Para divulgar a turnê do TAM, o produtor Morris Gest propôs-lhe escrever um livro autobiográfico. O projeto também resolveria grande parte dos problemas financeiros de Stanislávski, que precisava de dinheiro para pagar o tratamento de tuberculose de seu filho Igor na Suíça. No começo de maio de 1923, assinou um contrato com a editora Little Brown & Co. para um livro de 60 mil palavras a ser entregue em quatro meses.

Começou um trabalho frenético: anotações, esboços dos capítulos a serem ditados a Olga Bokchánskaia, revisão dos textos datilografados — e tudo isso nos intervalos das apresentações e dos ensaios diários. Mas, apesar de todos os esforços e dedicação, Stanislávski não conseguiu nem escrever somente 60 mil palavras, nem entregar o texto no prazo. No final, o livro tinha mais do que o dobro do tamanho planejado — chegou a 150 mil palavras. Só foi lançado no final de abril de 1924, quando a segunda turnê do TAM estava quase no fim. Novamente, o sucesso foi inédito, triunfal. Os 5 mil exemplares da primeira edição de gala, com dedicatória do autor, se esgotaram em pouco tempo.

Minha vida na arte[47] sairia em russo apenas dois anos depois, no início de setembro de 1926. Apesar do mesmo título, o livro russo seria profundamente diferente do original americano. Ao se dirigir ao leitor russo, Stanislávski, primeiro, cortou vários episódios explicativos da edição americana. Depois, ampliou e aprofundou o conteúdo. O resultado foi um verdadeiro *best-seller*, referência obrigatória para todos os que amam e estudam a arte dramática. O próprio autor repetiu várias vezes que apenas a variante russa de *Minha vida na arte* deveria servir de base para traduções e publicações no exterior. Infelizmente, não foi o que aconteceu.

---

[45] Smith, W. *Real Life Drama: The Group Theatre and America, 1931-1940*. Nova York: Grove Weidenfeld, 1990, p. 13.

[46] Apud Vinográdskaia, I. *Stanislávski*: Anais. V. 3, p. 350.

[47] *Minha vida na arte* foi objeto da original e profunda pesquisa de Cristiane Layher Takeda realizada na sua tese de doutorado *Minha vida na arte, de Konstantin Stanislávski: os caminhos de uma poética teatral*. Dissertação (Doutorado) – ECA/USP. São Paulo, 2008.

Em julho de 1929, Stanislávski estava em Badenweiler, na Alemanha (na cidade onde 25 anos antes havia falecido Tchékhov), recuperando-se de um enfarte e trabalhando no seu livro sobre o Sistema. Foi lá que o visitou o casal Elisabeth e Norman Hapgood. Konstantin leu para eles trechos do seu manuscrito e logo surgiu a ideia da edição do livro nos Estados Unidos. Grande admiradora do TAM, amiga de vários atores da companhia e pessoa muito próxima da família de Stanislávski, Elizabeth Hapgood (1894-1974) assumiu a tradução do futuro livro e seu marido, escritor, jornalista e crítico teatral, prometeu fazer a edição final do texto em inglês.

Ambos sabiam que Konstantin precisava muito de dinheiro, e, por isso, em 1930, criaram a Fundação Stanislávski, que deveria coletar doações e receber pagamentos das publicações de seus livros no exterior. Era a única possibilidade de ajudá-lo financeiramente sem interferência da União Soviética. Foi assim que, em 22 de abril de 1930, Stanislávski assinou um contrato com Elizabeth Hapgood que lhe dava todos os direitos do primeiro livro, *An Actor Prepairs*, assim como os de outros futuros quatro livros, incluindo direitos de publicação dos trechos em jornais e revistas e das versões cinematográficas. Segundo esse contrato, Elizabeth deveria receber todos os direitos autorais, que seriam repassados posteriormente a ele. Vale a pena mencionar que ela sempre zelou pelos interesses financeiros de Stanislávski e de seus herdeiros e os ajudou muitíssimo.

12

Quando Stanislávski voltou a Moscou, tudo havia mudado. Lenin morrera e a União Soviética passara a ser dirigida por Stalin. A nova política econômica (NEP) adotada em 1922 trouxera algumas melhorias na vida cotidiana. O frenesi da arte de vanguarda revolucionária continuava, e seus líderes achavam que a nova cultura não precisava de “Tios Vânias”, isto é, do velho.

Nemiróvitch-Dântchenko havia negociado uma reestruturação do TAM e dos Estúdios, para salvá-los da pura extinção. O Segundo Estúdio fechou suas portas, e vários atores entraram para o TAM. O Primeiro Estúdio, em setembro de 1924, virou o *Segundo Teatro de Arte*, e passou a ser dirigido por Mikhail Tchékhov. E o Terceiro se transformaria no futuro teatro Vakhtángov.

Ainda nos Estados Unidos, o próprio Stanislávski entendeu que o velho Teatro de Arte não existia mais. Em fevereiro de 1923, em Nova York, escreveu para Nemiróvitch-Dântchenko uma carta desesperada:

> É necessário acostumar-se com a ideia de que o Teatro de Arte não existe mais. Você, parece, entendeu isso antes de mim, enquanto eu, durante todos estes anos, me alimentava de esperança e tentava salvar os restos carcomidos. Durante a viagem tudo ficou absolutamente claro e definido. Ninguém mais tem nenhuma *reflexão, ideia,* grande *objetivo.*[48]

A única saída seria então recriar o Teatro de Arte com jovens atores, ou melhor, unindo os jovens e os velhos. Depois de dois anos de apresentações — e só apresentações — durante a turnê, Stanislávski tinha sede de criação de novos espetáculos, de processos de ensaios, de trabalho conjunto com toda a companhia — assim como havia sido antes. E ainda por cima, Nemiróvitch-Dântchenko partira para trabalhar por um ano e meio em Hollywood e ele teria liberdade para dirigir o teatro sozinho. Centrou forças em seu projeto de sempre e começou a reinventar o Teatro de Arte de Moscou mais uma vez.

Foi um período particularmente produtivo. Stanislávski dirigiu uma sucessão de espetáculos, em estilos completamente diferentes entre si, revelando assim uma grande liberdade como diretor. Trabalhou, por exemplo, ao mesmo tempo nas montagens de *O coração ardente*, de Aleksandr Ostróvski, *O dia enlouquecedor ou As bodas de Fígaro*, de Pierre de Beaumarchais e *Os dias dos Turbin*, de Mikhail Bulgákov.

Desses três espetáculos, o primeiro que estreou foi *O coração ardente*, comédia russa clássica escrita em 1868. A encenação grotesca, as improvisações livres dos bufões, a ousada fantasia cênica de caráter carnavalesco — tudo isso resultou em um espetáculo que impressionava por sua força e alegre energia. Em 22 de janeiro de 1926, o teatro abriu o ensaio geral para o público, e o sucesso foi tão estrondoso que muitos o compararam à estreia de *A gaivota*. O diretor, doente, estava de cama e não conseguiu assistir à estreia, mas os atores lhe ligavam depois do final de cada ato gritando de alegria: "O Teatro de Arte está vivo!"[49]

A plateia do Teatro Meyerhold ficou estupefata quando o próprio Meyerhold, antes da apresentação da nova peça em seu teatro, dirigiu-se ao público e falou sobre a maravilhosa montagem de *O coração ardente* que ele havia assistido, e que o seu "teatro jovem não podia ainda nem sonhar com tamanha maestria como a que hoje é apresentada pelo Teatro de Arte".[50] Logo depois dessa recepção entusiasmada, ele convidou seu ex-mestre (na verdade, sempre um mestre, que ele nunca deixou de admirar apesar de todas as polêmicas artísticas) para vir a seu teatro. Foi o início de uma nova reaproximação entre os dois: Meyerhold começou a aparecer frequentemente nos ensaios no TAM, interessado na prática do Sistema, e Stanislávski incluiu em suas buscas artísticas a experiência diretorial do ex-discípulo, que lhe parecia "estar no caminho mais certo de todos".[51]

---

[48] Stanislávski, K. CO 9. V. 9, p. 79.

[49] Ibidem, p. 423.

Mas, logo depois da estreia de *O coração ardente*, a imprensa começou um verdadeiro ataque contra o sucesso do TAM e contra o próprio Stanislávski: a crítica de esquerda não conseguia engolir o fato de um teatro "velho, ultrapassado e jogado da nave da contemporaneidade" ter ousado experimentar e se renovar. E, óbvio, até Meyerhold foi criticado por seus elogios e sua aproximação com Stanislávski. Mas a peça permaneceu firme no repertório do TAM.

Era a segunda geração de atores que Stanislávski estava formando e era preciso encontrar uma dramaturgia que desse suporte a seu trabalho, que com ele se coadunasse à perfeição, como fora a obra de Tchékhov. Ele encontrou seu novo Tchékhov em Mikhail Bulgákov. *A guarda branca* era um romance cujos dois primeiros terços haviam sido publicados em uma revista que àquela altura já fechara. Em abril de 1925, o TAM convidou Bulgákov a transformá-lo em um texto para teatro. O jovem escritor se lançou de corpo e alma na empreitada. A peça, assim como o romance, é fundamentada nas suas próprias memórias e trata do período da Guerra Civil entre o final de 1918 e o início de 1919 em Kiev. (O futuro escritor participara da Guerra Civil como médico do Exército). A luta pelo poder do Exército Branco contra o Exército Vermelho dos bolcheviques se entrelaça com a tragédia pessoal da família dos Turbin. O aconchego familiar e amoroso da casa dos Turbin é contraposto ao inevitável movimento do tempo histórico.

O primeiro e maior problema para o TAM seria driblar a censura política. A peça já criava um problema por causa do seu nome, *A guarda branca* — uma referência ao Exército Branco que lutara na Guerra Civil. Por isso, Bulgákov foi obrigado a mudar o título para um mais neutro, *Os dias dos Turbin*.

Em *Os dias dos Turbin*, Stanislávski experimentava um novo teatro político. Mas, assim como no início do século XX, quando montara as peças de Górki, ele estava certo de que o tendencioso e a arte são incompatíveis e excludentes. E por isso, no seu teatro, a ideia política é sempre reflexo do concreto drama humano visto pelo prisma dos destinos esmagados pelo inevitável andamento da História.

---

[50] Vinográdskaia, I. *Stanislávski*: Anais. V. 3, p. 422-423.

[51] Stanislávski, K. CO 9. V. 9, p. 210.

O espetáculo foi montado em meados dos anos 1920, quando as contradições ainda inflamavam a sociedade soviética, dividida entre "cidadãos revolucionários" e "contrarrevolucionários", entre a classe vencedora (os operários) e todos os outros — os inimigos dessa classe. O público era levado a pensar sobre o valor humano de cada pessoa que ficara do outro lado das barricadas. Como notou a brilhante investigadora Marianna Stróeva:[52] "É por isso que o espetáculo invisivelmente criava pontes no 'rachado' mundo contemporâneo, estabelecia 'a ligação entre as épocas' e abria a perspectiva para o futuro".[53]

Os dias dos Turbin ensejou uma verdadeira comunhão entre palco e plateia. Depois da estreia, Nikolai Khmeliov alcançou a fama do dia para a noite. Um dos melhores atores do TAM do século XX, ele atuava no papel principal — o coronel Turbin, que morre depois de ter salvo sua divisão e a de seu irmão Nikólka de um massacre absurdo e sangrento.

A peça de Bulgákov era profundamente autobiográfica. Stanislávski logo percebeu que nela se uniam motivos pessoais, históricos e filosóficos que lhe eram muito familiares. Por isso, ele descobriu no jovem autor um dramaturgo tão próximo à sua cosmovisão quanto em outra época lhe fora Tchékhov — ainda que as relações pessoais entre eles nunca tenham alcançado a profundidade de sua amizade com o autor de *As três irmãs*. Todos sentiam na obra ecos de motivos tchekovianos, embora transformados pelo imenso deslocamento histórico.

Anatóli Smeliánski conta que

> no ensaio corrido de *Os dias dos Turbin*, Stanislávski ficou emocionado. Ele sentiu pela primeira vez que o Teatro de Arte não falecera, que nascia uma nova geração de atores de sua escola, de sua fé, de sua religião. Eles traziam para o palco a experiência sem precedentes da vida na época 'da loucura irracional',[54] e conseguiam expressar essa experiência na forma cênica que Stanislávski achava a mais ativa.[55]

---

[52] Marianna Stróeva (1917-2006) foi uma das mais reconhecidas críticas e historiadoras do teatro russo; ela é autora de um trabalho fundamental dedicado à criação de Stanislávski-diretor. Os dois volumes do livro *A busca diretorial de Stanislávski* [Режиссерские искания Станиславского] saíram em 1973 e 1977.

[53] Строева М. Н. Режиссерские искания Станиславского: 1917-1938. Москва: Наука, 1977, с. 147. [Stróeva, M. *A busca diretorial de Stanislávski*: 1917-1938. Moscou: Editora Nauka, 1977, p. 147.]

[54] Assim Stanislávski definia os anos da Guerra Civil. (N. A.)

[55] Stanislávski, K. CO 9. V. 7, p. 23.

A estreia em 5 de outubro de 1926 foi apoteótica. O espetáculo teve cem apresentações apenas na temporada 1926/1927. Para Stanislávski esta vitória tinha um sentido importante. Primeiro, porque significou o nascimento de um novo autor dramático e de uma jovem geração de atores. Segundo, porque abria a possibilidade de continuar a falar no palco sobre a verdade "da vida do espírito humano", o que era a super-supertarefa essencial (se usarmos seu conceito) do Teatro de Arte.

E, por fim, o terceiro espetáculo, *O dia enlouquecedor ou As bodas de Fígaro*, foi a surpreendente revelação de mais uma nova face de Stanislávski-diretor. A primeira parte do título, *O dia enlouquecedor*, deu-lhe a pista para encontrar a essência do espetáculo: o conflito se concentrava no choque entre dois ritmos diferentes. O conde de Almaviva não era um bobo que é ludibriado pelos serviçais Fígaro e Susanna. Sua derrota se devia ao fato de agir com a solenidade lenta de um senhor importante, enquanto Fígaro e Susanna viviam, pensavam e agiam em um ritmo mais rápido. Fígaro estava sempre à frente do conde de Almaviva, e nisso residia a garantia de seu sucesso.

Para fazer a cenografia do espetáculo, Stanislávski convidou Aleksandr Golovin, o artista com quem Meyerhold havia feito em 1917 a famosa montagem do *Baile de máscaras*, de M. Lérmontov. No início, todos no TAM ficaram desconfiados dessa parceria. Mas Golovin ajudou a criar uma teatralidade festiva, expressiva e dinâmica. O movimento da roda no centro do palco aumentava ainda mais o frenesi da *mise-en-scène*,[56] abrindo novos e novos espaços: depois do quarto luxuoso da condessa, seguia-se uma decadente sala de juízo, e, depois, os pátios e a escadaria em que corriam lacaios e camareiras, cozinheiros e empregadas etc.

No processo de ensaios, Stanislávski usou o método que mais tarde seria chamado do "método das ações físicas" ou "método da análise ativa", segundo a definição de Maria Knébel, uma de suas discípulas. Os atores faziam livres improvisações no palco nas circunstâncias propostas e no ritmo que era definido durante os ensaios anteriores. O diretor não queria fixar as *mise-en-scènes* — elas deviam ser criadas a partir das improvisações dos atores. Ele não se preocupava mais com um conceito diretorial que criasse toda a linguagem do espetáculo; queria que as *mise-en-scènes* não fossem ditadas pelo encenador, mas nascessem por si próprias, que a forma do espetáculo não fosse fixada, mas criada a partir das ações.

Em carta de 11 de outubro de 1927 dirigida ao dr. Herbert Graft, diretor e dramaturgo do teatro de ópera de Breslau (atual Wroclow), Stanislávski escreveu:

---

[56] Decidimos ficar o máximo possível fiéis à terminologia de Stanislávski e por isso optamos por deixar nas traduções o termo francês *mise-en-scène* (literalmente significa "colocado em cena"), que Stanislávski usa e que define a composição espacial das cenas do espetáculo criada por diretor.

> Os princípios artísticos do Teatro de Arte de Moscou não têm como base o diretor-encenador tipo Meyerhold ou Taírov, mas o diretor-pedagogo do ator. O teatro principalmente elabora a técnica interior da criação e foi nisso, depois de um longo trabalho, que ele conseguiu resultados importantes. Precisamos da encenação externa na medida da necessidade da criação interior dos atores.
>
> Meyerhold e Taírov têm princípios diferentes. Enquanto no nosso teatro, para o ator, o diretor é o obstetra que recebe a nova criação dada à luz pelo ator, para meus companheiros de arte, Meyerhold e Taírov, o diretor está na cabeça de tudo, ele cria sozinho e o ator é apenas o material nas mãos do criador principal. A abordagem externa à arte, que era tão popular no nosso teatro, nós achamos ultrapassada.[57]

Seria difícil definir melhor as diferenças entre os métodos artísticos de Stanislávski e os dos outros dois grandes encenadores russos.

> Ele sonha que o cenógrafo venha somente no final dos ensaios para dar forma ao resultado livre das ações dos atores. E, ainda por cima, que o espetáculo continue a ser criado pelo método de ações físicas não somente durante o processo dos ensaios, mas também durante as apresentações ao público. De todas as ideias propostas pelos reformadores teatrais do século XX, com certeza esta ideia é a mais ousada. Pode ser que se trate de uma utopia de encenador?[58]

Teatro de Arte de Moscou, novas montagens, remontagens, direção, atuação, viagens em turnê por toda a União Soviética, direção de ópera e aulas no Estúdio de Ópera, outra viagem para a Europa (durante a qual tentou convencer em vão seu adorado ator Mikhail Tchékhov a não ficar no Ocidente), luta contra a censura soviética e pelas reformas e condições necessárias para o contínuo florescimento das artes: Stanislávski, com mais de 60 anos, vivia como um jovem de 20.

---

[57] Stanislávski, K. CO 9. V. 9, p. 295.

[58] Zinguerman, B. As inestimáveis lições de Stanislávski. In: Cavalieri, A.; Vássina, E. *Teatro russo*: literatura e espetáculo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011, p. 20.

O corpo apresentou sua conta. No dia 29 de outubro de 1928, durante a celebração do 30º aniversário de fundação do TAM, Stanislávski fazia o papel de Verchínin em *As três irmãs*. No palco, em meio à apresentação, sofreu um infarto quase fatal. Apesar da insuportável dor no coração, conseguiu terminar a apresentação. Desmaiou já nas coxias. Viveria ainda dez anos, mas nunca mais pisaria em um palco como ator.

Stanislávski em Badenweiler.

13

Quando Stanislávski, debilitado pelo infarto, partiu com sua esposa Maria Lílina para fazer um tratamento no estrangeiro, um dos mais importantes atores do Teatro de Arte, Leonid Leonídov,[59] registrou no seu caderno de anotações:

> Stanislávski tem pleno direito de dizer como Louis XIV: o TAM sou eu. [...] Eu me lembro como no dia de sua partida de Moscou, depois de sua doença, eu estive no bar com Mikhálski e ele, triste, me disse: "K. S. foi embora", e eu lhe respondi: "Não apenas K. S. foi embora, mas também o TAM."[60]

A saúde obrigou-o a ficar mais tempo do que esperava fora da União Soviética — na Alemanha, em Badenweiler, e no sul da França. Foi a primeira vez na sua vida que se viu impossibilitado de fazer qualquer trabalho prático. Não podia atuar, dirigir ou dedicar-se ao seu trabalho de laboratório do ensino do Sistema.

A longa permanência longe do Teatro de Arte resultou no recrudescimento do hábito de escrever longas cartas explicando seus projetos de direção executados a distância por outros encenadores e dialogando com estes ao longo do processo. Assim foi com as montagens das óperas *Dama das espadas*, *Barbeiro de Sevilha* e *Otelo*. Na última década de sua vida, dedicou-se mais e mais à encenação de óperas.

No início do Teatro de Arte, em 1898, Stanislávski começara a criar partituras diretoriais das encenações. No período de 1980-1994, a Editora Iskusstvo publicou seis volumes dos *Cadernos de direção de K. S. Stanislávski*, que começam com as primeiras peças encenadas pelo TAM em 1898-1898, *Czar Fiódor Ioánovitch* e *A morte de Ivan, o Terrível*, ambas de Aleksei Tolstói, e incluem, entre outras, as partituras detalhadas das montagens de todas as peças de Tchékhov[61] e Górki. O quinto volume termina com a partitura da encenação de *Os filhos de sol*, de Maksim Górki, datada de 1905. Vinte e cinco anos separam esta última explicação diretorial de sua nova partitura — a de *Otelo*, criada em 1930. Comparando as partituras do jovem Stanislávski às do maduro, podemos observar as radicais mudanças que aconteceram no seu método de encenação.

---

[59] Leonid Leonídov (1873-1941) entrou no TAM em 1903 e trabalhou lá até o final da vida.

[60] Леонидов Л. Воспоминания, статьи, беседы, переписка, записные книжки. Москва: Искусство, 1960, с. 417. [Leonídov, L. *Memórias, artigos, conversas, correspondência, cadernos de anotações*. Moscou: Editora Iskusstvo, 1960, p. 417.]

[61] Tieza Tissi Barbosa fez um trabalho brilhante e pioneiro de tradução e análise das partituras da encenação de Stanislávski do espetáculo *As três irmãs*, de Tchékhov, no palco do TAM em 1901, em sua dissertação de mestrado *As partituras de Stanislávski para* As três irmãs, *de Tchékhov: tradução e análise da composição espacial da encenação*. Dissertação (Mestrado) – Eca/USP, São Paulo. 2012.

No início de sua carreira de encenador, antes de se reunir com os atores para os ensaios, ele trabalhava sozinho no texto dramático fazendo centenas de anotações para o processo de criação do espetáculo: já imaginava as *mise-en-scènes* que deveriam ser fixadas, definia em pormenores as entonações da fala das personagens, a relação dos atores com todos os objetos cênicos e até os ruídos externos. Sentia-se como se fosse um maestro de orquestra que deveria unir cada voz de ator, cada som e entonação e cada pequeno detalhe da vida no palco na incrível sinfonia cênica que criava a famosa atmosfera e *ensemble* dos espetáculos do Teatro de Arte.

No limiar dos séculos XIX-XX, quando o teatro diretorial estava no início de sua formação, as partituras de Stanislávski representavam uma verdadeira revolução no próprio conceito de encenação. Mas, na última etapa de sua vida, ele se referiu várias vezes a seu antigo método da encenação como um erro. Quando, em 1925, Serguei Balukháti, reconhecido pesquisador da obra de Tchékhov, pediu-lhe sua partitura diretorial de *A gaivota*, Stanislávski escreveu-lhe uma carta explicando:

> Tome em consideração que as *mise-en-scènes* de *A gaivota* foram feitas segundo os velhos e agora já completamente ultrapassados procedimentos de impor ao ator meus sentimentos pessoais, e não segundo o novo método do estudo preliminar do ator, de seus dotes e do material para o papel a fim da criação de uma *mise-en-scène* que lhe seja adequada e necessária. Em outras palavras, aquele método das *mise-en-scènes* antigas pertence ao diretor-déspota contra o qual eu estou lutando agora, e as novas *mise-en-scènes* são criadas pelo diretor que se encontra na dependência do ator.[62]

Seguindo este novo método, começou a escrever em dezembro de 1929 as explicações para *Otelo* e a mandá-las ao ator Leonídov, que iria fazer a personagem principal da tragédia de Shakespeare. Leonídov logo entendeu que se tratava "de uma obra-prima da arte do encenador".[63] No entanto, Ilhiá Sudakov, um ator que havia entrado no Segundo Estúdio do TAM em 1916, e que agora estava dirigindo a montagem do *Otelo*, tinha pressa em conseguir estrear o espetáculo na data marcada, e não tinha talento e inteligência suficientes para realizar a partitura de encenação de Stanislávski.

---

[62] Stanislávski, K. CO 9. V. 9, p. 177.

[63] ЛЕОНИДОВ, Л. Воспоминания, статьи, беседы, переписка, записные книжки. М.: Искусство, 1960, с. 330. [LEONÍDOV, L. Memórias, artigos, conversas, correspondência, cadernos de anotações. Moscou: Editora Iskusstvo, 1960, p. 330.]

Ninguém em Moscou teve coragem de escrever-lhe e contar que durante o processo de ensaios suas explicações estavam sendo ignoradas. Ele autorizou, então, que seu nome aparecesse no cartaz. O absurdo dessa situação chegou a tal ponto que ninguém nem o avisou sobre a estreia do espetáculo, que aconteceu em 14 de março de 1931. Ele continuava a trabalhar no plano de encenação do último ato de *Otelo* enquanto o espetáculo já havia sido estreado e tinha sido um fracasso absoluto: foi retirado do repertório após dez apresentações.

Somente depois do vergonhoso final de temporada de *Otelo* a secretária de Stanislávski, Ripcimé Tamántseva, teve coragem de escrever-lhe contando os detalhes — e mesmo assim, nem todos. Stanislávski respondeu que estava "horrorizado" e "morrendo de vergonha" por ter sido ingênuo a ponto de acreditar que seu plano de encenação seria respeitado.

O caso de Sudakov foi apenas a primeira, mas não a última experiência infeliz nesse campo. O fracasso de *Otelo* diz muito sobre a impossibilidade de outros diretores levarem a cabo os projetos de Stanislávski — que, em sua última etapa de vida, consistiam muito mais de reflexões e estímulos a propósito da vida interior das personagens e seus processos do que de marcações de palco ou detalhamento de cenas.

O plano de encenação de *Otelo*, publicado já depois da morte do autor, em 1945, tornou-se uma das obras de referência essenciais de seu legado. Primeiro, porque o próprio conceito diretorial era inovador: "No plano diretorial do *Otelo*, o sistema teatral contemporâneo entra em interação próxima com o sistema teatral renascentista" — escreve Boris Zinguerman — "e o transforma em um plano de concepção da personalidade não individualista, próxima ao teatro de Tchékhov".[64] Na segunda metade do século XX, a concepção de Stanislávski influenciou várias montagens soviéticas e europeias da peça, como, por exemplo, o famoso espetáculo britânico da National Theatre Company dirigido em 1964 por John Dexter com Laurence Olivier no papel de Otelo.

E a segunda razão que explica a grande importância deste trabalho é que nele está formulado e aplicado o método das ações físicas, que viria a ser uma abordagem central na última etapa de sua prática pedagógica. No plano de encenação de *Otelo*, Stanislávski explica:

---

[64] Московский художественный театр 100 лет. Москва: МХТ, 1998, с. 127. [Teatro de Arte de Moscou Cem anos. Moscou: Editora MXT, 1998, p. 127.]

Atuando o papel, e ainda por cima o papel trágico, deve-se pensar o menos possível sobre a tragédia e o mais possível sobre a mais simples tarefa física. Por isso o esquema de todo o papel é composto aproximadamente da seguinte maneira: 5-10 ações físicas — e o esquema da cena está pronto. Nos cinco atos, no total, haverá 30-50 grandes ações físicas.

Quando o ator entra no palco, ele deve pensar na próxima ou em algumas mais próximas ações físicas que realizam uma tarefa ou um trecho inteiro. As outras ações lógica e coerentemente virão por si só. [...]

A linha das ações físicas é a linha das tarefas físicas e dos trechos. [...]

Os atores de intuição e inspiração que são mimados pelos relâmpagos fáceis de seu temperamento (e é exatamente este tipo de ator que atua em Otelo) contam com sua intuição e sentimento. Ao entrar na cena, antes de tudo, eles buscam exatamente esses fiéis companheiros e guias, ou seja, os sentimentos. Eles se esquecem que esses companheiros fiéis — a intuição e a inspiração — são os mais inconstantes e inseguros. Eles não obedecem a ordens, mas aparecem por sua própria propensão ou, melhor seja, pela atração. Afirmo que o que mais atrai o sentimento é a crença nas suas próprias ações internas e externas. A crença aparece quando há verdade e a verdade se cria no palco a partir das ações internas e externas, e as ações provêm das tarefas, e as tarefas — dos trechos. Se hoje você estiver se sentindo bem e tiver inspiração, esqueça-se da técnica e se entregue ao sentimento. Mas que o ator não se esqueça que a inspiração não vem sempre. Por isso, é necessário que o ator domine o caminho mais acessível e mais seguro, e não aquele do sentimento pelo qual o ator é dominado. A linha das ações físicas é aquele caminho que o ator pode facilmente dominar e fixar. [...]

Lembre-se de como um avião decola: ele começa correndo pelo chão por um longo tempo, adquirindo a for-

> ça de inércia. Um movimento de ar causado é que, por sua vez, faz subir as asas e, com elas, a máquina.
>
> O ator também se move, e por assim dizer, decola graças às ações físicas e ganha a força de inércia. Neste momento, com a ajuda das circunstâncias propostas e do mágico "se", ele abre as asas imaginárias da crença que o levam para cima, até o terreno da imaginação no qual ele sinceramente acreditou.
>
> Mas e se não houver pista, nem aeroporto no qual se possa ganhar velocidade, como pode ele decolar? Não pode, claro. Nossa primeira preocupação, então, será construir aeroporto e pista pavimentados com ações físicas que sejam sólidas pela sua verdade.[65]

14

Em novembro de 1930, Stanislávski voltou a Moscou. Durante sua viagem, pouparam-no ao máximo das tristes notícias da cidade. Mas quando retornou, ficou sabendo que seu sobrinho, que sempre vivera com ele e sua família, havia sido preso. E com ele, sua esposa e sua cunhada. Os parentes mais próximos de Stanislávski tornaram-se vítimas do terror stalinista. O sobrinho foi assassinado após ser submetido a torturas. Sua esposa e sua cunhada foram mandadas para campos de trabalhos forçados (*gulagui*).

As cartas que escreveu aos governantes soviéticos não surtiram o menor efeito. Aliás, mesmo a existência dessas cartas só viria a ser conhecida depois do final da União Soviética. O medo entrou na casa de Stanislávski; a sensação de insegurança se tornou permanente.

Começaram os ataques ideológicos a seu Sistema. Na seção teatral da Associação Russa de Escritores Proletários (RAPP), o Sistema e todo o método do Teatro de Arte foram criticados como idealistas e inimigos do teatro proletário. A censura soviética passou a proibir as peças escolhidas pelo TAM para montagem, uma após a outra. A relativa independência que o teatro ainda tinha na década de 1920 acabara.

Stalin decidiu ser o censor pessoal do TAM — talvez querendo seguir o exemplo do czar Nicolau I, que foi o censor pessoal de Púchkin. Ele assistiu a muitas peças no TAM; chegou a ver *Os dias dos Turbin* 15 vezes! Isso não o impedia de censurar várias peças. *Molière,* de Bugákov, que fora ensaiada durante cinco anos, foi sumariamente proibida.

---

[65] Режиссерские экземляры Станиславского в шести томах. Том 6. Москва: Искусство, 1994, с. 241-243. [*Cadernos de direção de K. S.* Stanislávski: em seis volumes. Moscou: Editora Iskusstvo, 1994. V. 6, p. 241-243.]

A partir de 1934 e até a sua morte, Stanislávski nunca mais entraria no Teatro de Arte. Ele vivia enclausurado em sua casa, dedicado à redação dos livros sobre o Sistema, que se tornara seu principal objetivo. Ao morrer, deixou inacabada a tarefa de editar seus escritos.

De qualquer maneira, a última versão de seu Sistema deve ser vista mesmo apenas como isso: a versão mais recente. Quantos anos vivesse, tantos continuaria a trabalhar e a modificar suas ideias. Seu compromisso era com a verdade e com o processo — e não com as palavras e a tradição.

Em 1935, fundou, em sua própria casa, o Estúdio de Ópera e Arte Dramática, que se tornou o laboratório do método das ações físicas, ou seja, dos ensaios dirigidos pelo método de *études*. Foi ali que, nos últimos anos, dedicaria também muito tempo a longos processos de ensaios de espetáculos dramáticos e operísticos, e ao trabalho pedagógico.

O Estúdio tinha alunos separados em dois cursos: ópera e arte dramática. Em 1936, Stanislávski convidou Maria Knébel, atriz do Teatro de Arte que tinha sido aluna de Mikhail Tchékhov no Segundo Estúdio, para dar aulas no Estúdio. Ela seria uma das mais dedicadas discípulas e divulgadoras do "último Stanislávski", do seu método das ações físicas.

Maria Knébel lembra que ficou impressionada como

> Stanislávski se encontrava sempre em uma busca penosa, duvidava, negava [...] e nunca parava na sua busca. Todos os seus descobrimentos na arte tinham como objetivo despertar em cada ator um Mozart, e não educar nele um Salieri. Neste sentido, o último Estúdio teve um significado especial para ele.
>
> Se no Primeiro, Segundo, Terceiro e Quarto Estúdios ele via os organismos que no futuro alimentariam o Teatro de Arte, ele criou o último Estúdio com objetivos completamente diferentes. Sonhou com uma academia na qual ele traria toda a sua imensa experiência e poderia provar seus descobrimentos.[66]

---

[66] Кнебель, Мария. Вся жизнь. Москва: ВТО, 1967, с. 265. [Knébel, Maria. A vida toda. Moscou: VTO, 1967, p. 265.]

Quando, em 1938, perseguido pelo regime stalinista, Meyerhold viu seu teatro fechado, foi Stanislávski quem o convidou a trabalhar como diretor de ópera. E não era apenas um gesto de solidariedade e afeto. Ele reconhecia no ex-discípulo e antípoda estético o amor, a seriedade e o talento que via em si mesmo.

Três dias antes de sua morte, em agosto de 1938, Stanislávski chamou seu colega do Estúdio de Ópera e Arte Dramática, Veniámin Radomíslenski; até sua cama e disse: "Parece-me que eu começo a entender algo da arte teatral". O estável nele era estar o tempo todo em processo de mudança. Foi até o fim um inovador, inclusive em relação a si mesmo.

Stanislávski morreu em 7 de agosto de 1938. Seu corpo foi enterrado no cemitério do Monastério Novodévitchi. Ali ao lado fica o túmulo de seu amigo e companheiro de aventura teatral Anton Tchékhov. Aquela parte do cemitério passou a ficar reservada para os membros do elenco original do TAM.

15

Logo após ter celebrado seus 70 anos em 17 de janeiro de 1933, Konstantin Stanislávski recebeu a atriz do Teatro de Arte de Moscou Nina Tikhomírova, que, alguns dias depois, veio parabenizá-lo. Em 1928, ela havia interpretado Olga em *As três irmãs*, de Tchékhov, quando ele vivia Verchínin. Nina Tikhomírova lembra que essa visita, que deveria ser bastante rápida, de repente se tornou um ensaio envolvente de várias cenas de *As três irmãs*. Despedindo-se, ela pediu para que Stanislávski lhe escrevesse algumas palavras como lembrança daquele ensaio inesperado e maravilhoso. Stanislávski tirou um pedaço de papel de um embrulho do buquê de flores que havia recebido por seu aniversário, e escreveu:

> Tive uma longa vida. Vi muito. Era rico. Depois fiquei pobre. Vi o mundo. Tive uma boa família, filhos. A vida espalhou-os todos pelo mundo. Procurei fama. Encontrei. Tive honras, fui jovem. Envelheci. Em breve será preciso morrer. Agora me pergunte: em que consiste a felicidade nesta terra? Em conhecimento. Em arte e em trabalho, no conhecimento da arte. Descobrindo a arte em si, descobre-se a natureza, a vida do mundo, o sentido de vida, descobre-se a alma-talento. Não existe felicidade maior de que esta. E sucesso?

> Vaidade. Que chatice receber parabéns, responder cumprimentos, escrever cartas de agradecimentos e ditar entrevistas.
>
> Não, melhor ficar em casa e observar como uma nova personagem vai se formando dentro de mim.[67]

---

[67] Do arquivo pessoal de Nina Tikhomírova (1898-1976), apud Stanislávski, K. CO 9. V. 9, p. 513-514.

Capítulo 2

Encruzilhadas do Sistema

A criação deve conter alegria.
Em que se encontra alegria?
Antes de tudo, a alegria está na verdade.
Konstantin Stanislávski

1

A imagem de Stanislávski está ligada a inúmeros conceitos e práticas que ele decerto reprovaria. A verdade é que o gênio russo nunca pretendeu chegar a uma estrutura rígida de treinamento e trabalho do ator.

Já em suas primeiras anotações sobre a arte do ator feitas em 1906, escreveu que

> não pode existir e não deveria existir nenhum manual ou gramática da arte teatral. Quando for possível encaixar nossa arte nos limites entediantes e rígidos de uma gramática ou manual, teremos que admitir que ela deixou de existir.[1]

---

[1] Станиславский, К. Из записных книжек. Москва: VTO, 1986, с. 208-209. [Stanislávski, K. *Dos cadernos de anotações*. Moscou: VTO, 1986 .V. 1, p. 208-209.]

Contudo, várias vezes, seus seguidores tentaram "congelar" um ou outro aspecto do Sistema, reduzi-lo a certo número de regras e receitas. E isso sempre o irritou. O que mais temia era uma compreensão simplificadora de seu trabalho.

Ainda em 1917, ao ler o livro *O trabalho criador do ator e a teoria de Stanislávski*, publicado na então Petrogrado pela editora Svobódnoe Iskusstvo (Arte Livre),[2] Konstantin revoltou-se profundamente. O livro, bem-intencionado, trazia como dedicatória "Para Konstantin Serguéievitch, como uma prova de respeito e amor". Escrito pelo diretor, pedagogo e teórico teatral Fiódor Komissarjévski, foi a primeira tentativa de expor as teses básicas da teoria de Stanislávski. Mas Komissarjévski entendeu a teoria do trabalho criador do ator de maneira superficial e simplificada.

O exemplar do livro, guardado no arquivo de Stanislávski, está repleto de notas e comentários enfurecidos que demonstram bem tanto o engajamento de Stanislávski com a leitura quanto seu temperamento apaixonado. Entre sinais de interrogação e exclamação, há notas do tipo: "Quanta asneira", "Eis uma filosofice. Se o ator se saturar de leitura — será o fim. Ele se tornará filósofo, e deixará de ser ator", "Que absurdo", "Mentira"...

Reiterada e categoricamente Stanislávski refuta as afirmações de Komissarjévski de que o Sistema prega um "naturalismo psicológico", ou "de vida cotidiana", e exige "do ator a repetição de suas vivências pessoais em cena". Observa, furioso: "Mentira, eu não digo isso! Pelo contrário, aquilo que o ator pode sentir é complexo demais. Komissarjévski confunde compaixão com sentimento." E, mais adiante: "Todo o meu trabalho de diretor e a prática do ator ensinam a trabalhar baseando-se exclusivamente na imaginação. Que calúnia revoltante e que falta de compreensão!... Toda a minha vida é dedicada à vivência."

À afirmação de Komissarjévski de que "o naturalismo de Stanislávski priva a nossa consciência de suas possibilidades mais complexas e criativas", Konstantin devolve uma réplica irada: "Quando? Onde? Mentira. Mas que baixeza. Eu falo exatamente o contrário. Preciso da naturalidade para uma superfantasia."[3]

Este episódio foi somente o primeiro mal-entendido entre tantos outros que viriam a ocorrer.

Outro caso envolveu Evguéni Vakhtángov, um de seus mais queridos e talentosos discípulos. No início de 1932, Konstantin leu o artigo "Sobre o método da criação do Teatro Vakhtángov", escrito por Boris Zakhava, ator do Terceiro Estúdio e aluno de Vakhtángov, publicado na revista *Teatro soviético*.[4]

---

[2] Комиссаржевский, Ф. Творчество актера и теория Станиславского. Петроград: Свободное искусство, 1916. [Komissarjévski, F. *O trabalho criador do ator e a teoria de Stanislávski*. Petrogrado: Svobódnoe Iskusstvo, 1916.]

[3] Vinográdskaia, I. *Stanislávski*: Anais. V. 2, p. 577-579.

[4] Советский театр. 1931, N 12; 1932, N 1. [*Teatro soviético*, nº 12, de 1931, e nº 1, de 1932.]

Zakhava escreveu sobre as divergências teóricas e práticas entre Vakhtángov e Stanislávski nos anos 1921-1922, citando trechos das anotações do diário do primeiro e de conversas com seus alunos.

Depois de ter lido o artigo de Zakhava, Stanislávski escreveu uma nova versão do prefácio para o livro *O trabalho do ator sobre si mesmo*, intitulado: "Prefácio influenciado pelo artigo de Zakhava na revista *Teatro Soviético*".

No início desse prefácio, que ficou inacabado, ressaltava:

> Quanto ao meu assim chamado Sistema, quase todos (com poucas exceções) que o criticam observam os mesmos equívocos, o que confirma que a base de meu conceito não foi entendida já nos primeiros passos da abordagem dessa questão. [...]
>
> O primeiro e o principal equívoco está no próprio nome: Sistema de Stanislávski. Apesar de ter sido conservado no título do livro, ele não é correto.
>
> Quando se diz "meu sistema", pressupõe-se que o autor inventou algo. Achou suas próprias teses básicas, desenvolveu-as e chegou a criar um sistema completo e coerente. Quantos sistemas nós já conhecemos antes e durante a Revolução! Mas eu não inventei nada, nem lancei tese nenhuma. Simplesmente, fiquei observando com muita atenção e honestidade a natureza minha e de outros nos momentos do trabalho criador e construtivo. [...]
>
> Muitas coisas que eu procurava, sobre as quais trabalhava e que, na prática, não obtiveram confirmação real no próprio palco, não foram incluídas neste livro, e continuam sendo pesquisadas até que elas cheguem a dar um resultado prático sensível na técnica e na criação do ator.[5]

Enquanto esteve vivo, ele podia discutir e defender seu Sistema, o que nem sempre era fácil mesmo para ele, porque suas abordagens à arte do ator se desenvolviam e mudavam constantemente, acompanhando todo o processo natural de sua evolução e amadurecimento como ator, encenador e pedagogo teatral.

---

[5] Vinográdskaia, I. *Stanislávski*: Anais. V. 4, p. 189.

Konstantin Stanislávski, Vassíli Katchálov e Maksim Górki (1928).

Ele tinha consciência de que a tarefa era hercúlea, e que não se limitaria ao tempo de vida de uma única pessoa — na verdade, ela não comporta um final definitivo. Em carta a Vladímir Nemiróvitch-Dântchenko em 11 de agosto de 1916, ele dizia:

> No meu Sistema, não paro de pensar somente no seguinte: como chegar aos sentimentos sublimes e à beleza, não pela beleza falsa, nem por meio de sentimentalismo, exaltação e clichês. Se, em minha vida, eu conseguir colocar uma pedra angular, sólida e segura, vou me considerar feliz e acreditar que nossos netos verão o ator com o qual eu sonho... Tenho a convicção de que meu caminho é único, mas, justamente por ser verdadeiro, ele é muito longo.[6]

---

[6] Stanislávski, K. CO 9. V. 8, p. 449.

Stanislávski elaborava e punha à prova o Sistema por meio de sua prática teatral e experiência, sem se furtar a ardentes debates com seus críticos.

Assim, a ideia de um Sistema de Stanislávski fechado e imutável é incoerente com sua prática e teoria.

É importante ressaltar que ele nunca declarou ter conseguido chegar à versão definitiva e final do Sistema; ao contrário, o Sistema sempre foi um *work in progress*, ou seja, um ponto de partida para a elaboração de uma teoria da arte do ator à qual cada novo criador pode e deve adicionar novos elementos. Por isso não se pode absolutizar nenhuma parte separada do Sistema, pois o todo perderia seu sentido. O Sistema funciona somente nas correlações entre todos os componentes, em um encadeamento — tal como se apresenta a própria vida e/ou natureza. Enfim, o Sistema não somente dá respostas para o ator, mas, sobretudo, coloca perguntas que provocam uma busca contínua por respostas.

No capítulo final do livro *O trabalho do ator sobre si mesmo. Parte 1: O trabalho sobre si mesmo no processo criador da vivência: O diário de um discípulo*, intitulado "Como empregar o Sistema", Stanislávski expõe seu enfoque com uma clareza ímpar:

> O Sistema é um guia. Abra e leia. O Sistema é um livro de referência, e não uma filosofia. Assim que começa a filosofia, o Sistema termina. [...]
>
> Não existe sistema nenhum. Existe a natureza.
>
> A preocupação da minha vida inteira é me aproximar o máximo possível daquilo que se chama Sistema, ou seja, da natureza da criação.
>
> As leis da arte são as leis da natureza.[7]

Nadéjda Bútova, atriz do TAM e aluna de Stanislávski, escreveu em uma carta de 1910 que ele, por meio de exercícios que seguiam o Sistema, buscava caminhos que levassem os atores à fusão com a natureza da vida.[8] Analisando as matrizes do Sistema, a brilhante estudiosa Inna Solovióva chama nossa atenção para o fato de que "uma das mais importantes e caras ideias de Stanislávski é que a criação e a natureza têm as mesmas leis".[9] Portanto, um dos principais pilares do Sistema ergue-se na profunda crença de Stanislávski na infinita vastidão da própria natureza humana, que deve ser revelada e aproveitada no ato criador.

---

[7] Stanislávski, K. CO 9. V. 3, p. 371.

[8] Vinográdskaia, I. *Stanislávski*: Anais. V. 2, p. 226.

[9] Stanislávski, K. CO 9. V. 1, p. 31.

2

Na introdução a seu primeiro livro, Stanislávski escreveu que seu processo de criação havia se iniciado em 1907. Mas sabemos que ele começou a refletir sobre a necessidade de descobrir algumas bases teóricas para a arte do ator ainda durante o período que ele próprio chama de sua "juventude artística".

Em 20 de abril de 1889, anotou:

> A principal tarefa é encontrar esse caminho correto. Certamente, o caminho mais correto é aquele que leve o mais perto da verdade e da vida. Para chegar até lá, é necessário saber o que é verdade e vida. Eis aí a minha tarefa: antes de tudo, conhecê-las. Em outras palavras, é necessário educar-se, pensar, desenvolver-se moralmente e inquietar meu intelecto. Não sei se tenho para isso forças, energia e tempo suficientes, mas, por enquanto, já agradeço por ter entendido a tarefa que está na minha frente e estar motivado — pelo menos, não vagarei no escuro e, na medida do possível, porei mãos à obra.[10]

Muito cedo — ele tinha apenas 23 anos — Stanislávski define aquilo que seria o principal objetivo da sua busca artística durante a vida inteira. E, certamente, ele teria bastante forças e energia, o que lhe faltou foi apenas tempo para concluir o grandioso plano de reunir e escrever tudo o que queria sobre a arte do ator.

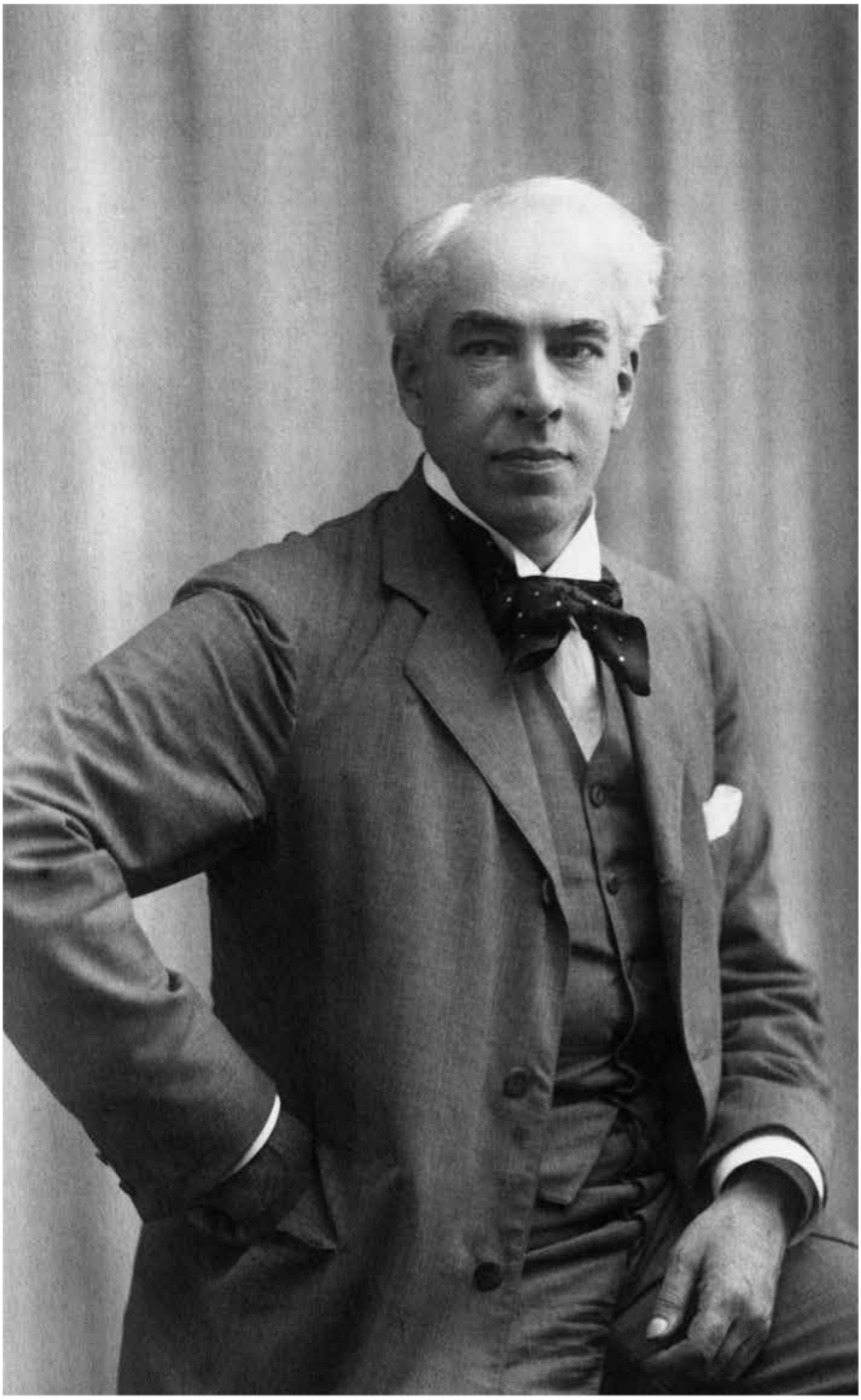
Logo no início, já percebia o que seria uma linha transversal no processo da elaboração do Sistema: a busca pelo elemento transformador para criar a "atmosfera espiritual" da arte do ator.

No início aparecem questões ligadas à *criação da vida do espírito humano no palco* — um conceito-chave de toda a sua busca artística.

E também, desde cedo, começa a refletir sobre a importância do inconsciente no trabalho criador do ator, pois, para ele, era evidente que o inconsciente tinha uma ligação indissolúvel com a própria natureza humana, ou melhor, com a Natureza, com maiúscula. No início de março de 1909, durante uma conversa

---

[10] Stanislávski, K. CO 9. V. 5. Liv. 1, p. 241-242.



Konstantin Stanislávski em Kiev (1912).

com os delegados do Congresso Nacional de Encenadores, Stanislávski esboçou sua teoria da arte cênica e defendeu que "a criação é inconsciente. O mais precioso nela são exatamente esses arroubos da inspiração inconsciente. Não basta se inspirar. É preciso saber fixar essas inspirações".[11]

Mais tarde, em suas anotações de 1916, lemos: "Somente as tarefas da criação devem ser conscientes, mas os meios para sua realização — inconscientes. *O inconsciente por meio do consciente.* Eis o lema que deve guiar o nosso futuro trabalho."[12]

3

Como regra, quando se refere ao Sistema de Stanislávski, são citados três livros:

1. *O trabalho do ator sobre si mesmo. Parte 1: O trabalho sobre si mesmo no processo criador da vivência: O diário de um discípulo.*
2. *O trabalho do ator sobre si mesmo. Parte 2: O trabalho sobre si mesmo no processo criador da encarnação: Os materiais para o livro.*
3. *O trabalho do ator sobre o papel: Os materiais para o livro.*

Stanislávski e Morris Gest nos Estados Unidos (1923).

---

[11] Vinográdskaia, I. *Stanislávski*: Anais. V. 2, p. 175.

[12] Stanislávski, K. CO 9. V. 5, Liv. 1, p. 496.

O primeiro foi publicado poucas semanas depois da morte de Stanislávski, em 7 de agosto de 1938. E é o único que foi redigido por ele até o fim. É talvez o livro de teatro mais influente do século XX, o que não significa que tenha sido o mais bem compreendido. Erros de tradução e interpretação levaram a que seu trabalho permanecesse por décadas prisioneiro de lugares-comuns e de simplificações — aqui e em quase todo o mundo.

A rigor, *O trabalho do ator sobre si mesmo. Parte 1: O trabalho sobre si mesmo no processo criador da vivência: O diário de um discípulo* não foi pensado como um volume isolado. Stanislávski planejou a publicação de seu trabalho, síntese de mais de trinta anos de estudo, elaboração e experimentação prática, em um conjunto de oito volumes, do qual este seria apenas o primeiro.

Todos os manuscritos e rascunhos de Stanislávski foram revisados e editados por Liubov Gurévitch.[13] Sua antiga e fiel amiga, trabalhou com ele desde os anos 1910 até o início dos 1930. Mas em maio de 1932, esgotada ou, como ela própria disse, "aleijada" pelas constantes e intermináveis correções que o autor fazia nos manuscritos já prontos para publicação, desistiria do trabalho conjunto com ele.

Em 23 de dezembro de 1930, Stanislávski escreveu uma longa carta para Gurévitch explicando o plano de publicação dos livros que pretendia escrever. Esta carta contém informações preciosas, mostrando em pormenores o conceito e as ideias que ele tinha em relação ao seu legado:

> Meu material não cabe em um livro nem em dois. Acho que ele caberia em não menos do que de cinco a oito volumes. Talvez nessas dimensões oculte-se minha falta de experiência.
>
> Meu plano de toda a obra grande é o seguinte:
>
> 1. 1º volume. O livro já editado *Minha vida na arte*. Prefácio, introdução, o diletantismo que leva ao Sistema.
>
> 2. *Trabalho sobre si mesmo*. Divide-se em *Vivência* e *Encarnação*. No início eu pretendia uni-los em um só volume. Depois, no exterior, contei as páginas e vi que dariam 1.200 páginas impressas. Fiquei assustado e decidi fazer dois livros (*Vivência* e *Encarnação*). Agora, depois de grandes cortes, parece que se torna

---

[13] Liubov Gurévitch (1866-1940), escritora, crítica teatral e historiadora de teatro.

possível juntar a *Vivência* e a *Encarnação* no segundo volume *Trabalho sobre si mesmo*.

3. Terceiro livro ou volume: *Trabalho sobre o papel*. Você conhece alguns trechos desse material (é preciso redigi-lo) porque tempos atrás o texto foi copiado por Elena Nikoláievna,[14] e a cópia ficou com ela. Nesse livro, tratarei detalhadamente sobre os *trechos, a tarefa* e sobre *a ação transversal.* Falar disso só é possível na base da peça inteira. Não há como fazer isso na base de um pequeno *étude*. O quanto eu sofri por causa dessa questão! Quantas folhas escrevi e acabei rasgando! Mas é impossível escrever sobre a *tarefa* quando está se tratando dos *elementos do estado geral.* Basta dizer uma palavra que tudo, ou seja, o sistema inteiro da *partitura* e da *ação transversal* prolonga-se e é impossível se parar. E se tratar desse assunto detalhadamente, ele dará de 30 a 50 páginas impressas. Isso desviaria totalmente do assunto do segundo livro, dedicado somente ao *estado geral cênico* e seus elementos. (*Trabalho sobre si mesmo.*)

4. O quarto livro (talvez ele também caiba no terceiro, ou seja, no *Trabalho sobre o papel*) será dedicado à própria criação do papel *já pronto*, que leva ao *estado geral criador* (o estado geral cênico, passando pela peça, cresce e se transforma em Estado Criador, com maiúscula) e, fora das fronteiras dele, encontra-se *o subconsciente criativo.* Aqui se abre somente a última bandeira anônima, na qual (terceira das baleias[15]) estará escrito:

O subconsciente por meio do consciente. (No desenho isso está mais claro.)

5. O quinto livro. Três tendências na arte. Sobre a arte de vivência já foi dito tudo. Por isso o livro foi dedicado à

---

[14] Elena Nikolaiévna Gurévitch, pedagoga teatral, filha de Liubov Gurévitch.

[15] Na mitologia dos povos pré-históricos que viveram no território que se tornaria o Império Russo, existia um mito segundo o qual a Terra seria sustentada nas costas por três baleias. Esse mito entrou para o folclore russo e eslavo.

arte de representação e ao ofício (em um sentido bastante amplo). A vivência será exposta em forma de gramática. O problema é que não se pode começar a falar sobre a arte de representação enquanto não foi dito tudo sobre a vivência. E o quinto livro eu começarei assim: tudo o que foi dito sobre a arte de vivência se refere totalmente à arte de representação e mais: é preciso transmitir a vivência a sua própria maneira e aprender a representá-la automaticamente. Se aquilo que é representado ainda não foi vivenciado, então é ofício. Sobre o último será possível falar somente depois de serem conhecidas as duas primeiras tendências.

6. O sexto livro será dedicado à arte de direção, sobre a qual se pode falar somente depois que já se falou sobre as três tendências com as quais o diretor lida constantemente, que ele deve dirigir e unir em um único *ensemble*.

7. O sétimo livro é dedicado à ópera.

Eis os meus planos que, é óbvio, evidenciam minha falta de experiência e de prática na área de literatura. Agora, depois que lhe expliquei meu plano geral, será mais fácil para mim responder por itens.

Em forma de prefácio, devo lhe dizer que li muito daquilo já escrito (sem reduções) para alguns atores. Para Leonídov, que me fez elogios, mas comentou com os outros que o livro é tão carregado que esmaga a si próprio. Li também para a Marússia.[16] Ela não suporta teorias em geral, mas nesse livro aferrava-se a cada linha, dizendo que o que eu escrevi era importantíssimo para os atores.

Além disso, uma atriz americana veio a Badenweiler para ter aulas comigo. Ela também criticou o livro por ser extenso, mas agora escreve cartas exaltadas sobre o sucesso que teve quando trabalhou lá pelo Sistema (posso imaginar o que ela pode ter aprendido em 10-15 aulas?!).

---

[16] Assim Stanislávski carinhosamente chamava sua esposa.

Conto tudo isso não para me justificar ou me gabar, mas para que você entenda meu estado confuso e inseguro. A primeira pessoa que me prestou ajuda com seu lápis vermelho foi Hapgood (o marido). A seu exemplo, eu comecei a riscar mais, e o livro adquiriu o aspecto que tem hoje.

Quanto a seu primeiro item, parece-me que respondi tudo. Agora as duas partes de *Trabalho sobre si mesmo* — vivência e encarnação — juntam-se. Mando hoje para Rípsi[17] "Comunicação" e, em breve, mandarei "Adaptações" e também "Estado geral cênico", em que se diz como *todos os elementos se unem* e como deles se forma o *estado geral cênico*.

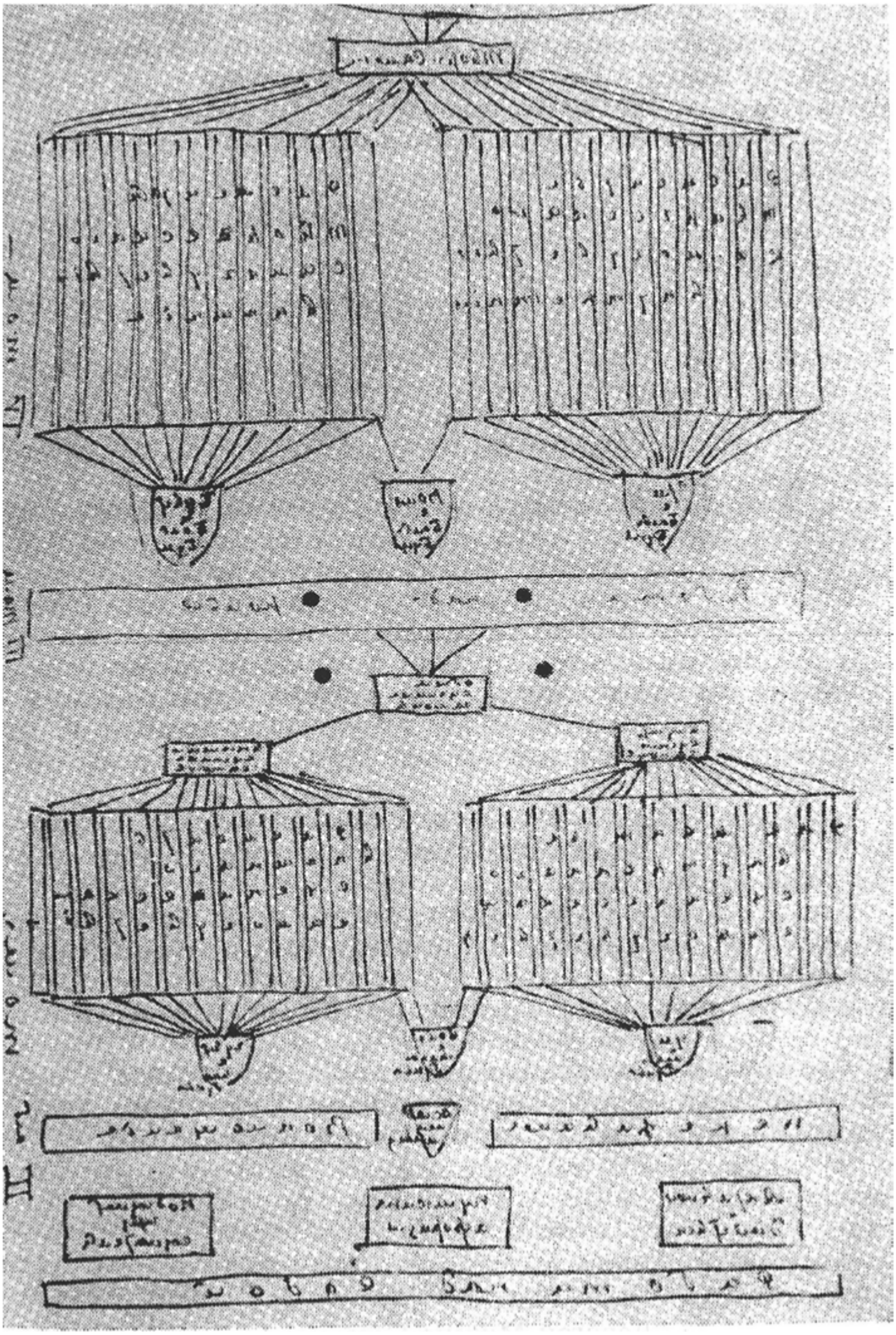
Quanto a seu segundo item, parece-me que também já respondi muitas coisas. Ah!... Esqueci o principal. Existe ainda *o oitavo livro,* no qual eu pretendo escrever sobre a arte revolucionária. Não se surpreenda com minha ousadia. Porque eu, mesmo por ter ficado em minha reclusão, sei muito sobre os novos atores (sobre sua técnica, evidentemente). Todos eles vêm até mim em meio a seu desespero e pedem conselhos sobre o que devem fazer e onde procurar a verdade. Quando eu, em termos gerais, explicava os princípios do Sistema aos atores de Meyerhold ou de Taírov, eles se agarravam a ele. Posso dizer o mesmo sobre os atores jovens que vejo no Estúdio de Ópera, desde que minha irmã trabalha lá. Agora o Sistema está tendo sucesso como nunca. Digo-lhe tudo isso não para convencê-la de que tenho razão e não fiquei ultrapassado. Sim, você também tem razão, fiquei totalmente ultrapassado e tenho consciência disso. Digo isso para demonstrar que a questão não entra no plano de arte velha ou nova e de suas tarefas, mas no plano da *psicotécnica* — nós nos entendemos perfeitamente.[18]

---

[17] Ripsimé Tamántseva, a secretária de Stanislávski.

[18] Stanislávski, K. CO 9. V. 9, p. 438-440 (grifos do autor).

No dia seguinte, Stanislávski continuou a escrever a Gurévitch explicando o desenho que fez para ilustrar sua visão da totalidade da obra:



O volume I trata de como se cria *o estado cênico interno e externo,* e como dos dois forma-se o geral, isto é, o estado cênico, simplesmente. Por isso, o título do livro é *Vivência.* 1. "O diletantismo." 2. Vou pensar como falar em poucas palavras sobre as três tendências sem me antecipar ao conteúdo do futuro livro sobre elas. 3. "Ação". 4. "Imaginação". 5. "Trechos e tarefas". (Não sei como completá-las sem me antecipar no terceiro livro, no qual se trata do trabalho sobre o papel.) 6. "Memória afetiva". 7. "Atenção". 8. "Relaxamento dos músculos". 9. "Sentimento da verdade". 8. "Comunicação (irradiação e inradiação)". 9. "Adaptações". 10. Algumas palavras sobre o tempo-ritmo, o que será escrito detalhadamente na "Encarnação". 11. "Eliminação de clichês". (Já foi dito.) *Mais alguns elementos do estado geral,* sobre os quais falarei de passagem. Eis todos *os elementos necessários para a* Vivência. *Nisso a* Vivência *termina.*

[Volume II] *Encarnação.* 1. Elaboração dos dados externos: "canto, esgrima, plástica, tempo-ritmo (interno e externo), dicção, declamação, leis da fala, impostação de voz para a fala, maneira de andar etc." Tudo isso sem uma explicação detalhada, apenas como indicações do que é preciso levar em conta para elaborar o aparelho para a arte de vivência. Essa parte foi apenas esboçada e será enviada por último. Com isso a *Encarnação* termina.

2. "Triunvirato de propulsores da vida psíquica". O material para o capítulo eu já tenho, mas ele exige muitas modificações e correções. Em breve enviarei a você mesmo nesse estado, sem a elaboração, para sua revisão geral. O sentido dele está em que os elementos internos e externos, como os organistas em seu instrumento, dirigem *a mente, a vontade e os sentimentos (tudo com minúscula).*

3. O capítulo "Estado cênico" (geral, ou seja, externo e interno). No fim desse capítulo, algumas palavras sobre como o Sistema pode ser entendido por partes (para não assustar os principiantes.)

Assim termina o II volume.

Volume III. *O trabalho do ator sobre si mesmo.*

Volume IV. *A criação do papel.* Eis as explicações do capítulo. É preciso iniciar o trabalho sobre o papel *com o estado cênico* (estado de trabalho). Quando se trabalha nesse estado, em quaisquer peças e papéis (tipo Hamlet), todos os *elementos do estado* ficam impregnados pelo *conteúdo do próprio papel.* O resultado é o *estado criador* denso, no qual todos os elementos são os mesmos, mas dez vezes maiores. Esses elementos, assim como o nome *Estado Criador,* nós vamos escrever *com maiúscula*. O Estado Criador, como a cidade litorânea, situa-se na fronteira com um infinito oceano, o do *subconsciente.* A cada instante a criação pode sair nadando nesse mar e depois, de novo, voltar à *Sublime Consciência Criadora.*

O resumo do Sistema: *O subconsciente por meio do consciente.*

Assim termina o IV volume.

Creio que agora o desenho será compreensível. [...]

Me esqueci de dizer mais uma coisa. Como você sugeriu, envie para mim aquilo que é preciso corrigir (ou corrija você mesma); eu farei como puder e lhe devolverei.

Talvez seja melhor escrever um breve prefácio sobre as três tendências, antes que Tvortsov anuncie a data da apresentação pública do espetáculo.

Para que os alunos saibam o que será ensinado a eles, explicarei que a nossa arte tem três tendências. A primeira é vivenciar cada vez, em cada repetição da criação; a segunda é vivenciar em casa e representar em cena; a terceira é o ofício: como representam todas as imagens e paixões — os clichês.

Somente isso. Mais nada para não adiantar o volume V.

Desta vez cansei você com minha carta.

Termino porque o mensageiro está esperando.

> Abraço-a mais uma vez, e acredite que confio em você infinitamente. Faça com o livro o que quiser.
>
> Com todo o meu amor, K. Alekséiev.[19]

Mas isso foi somente o projeto ideal que Stanislávski não conseguiu realizar. Ele não conseguiu terminar nem o segundo volume. Quando de sua morte, estava reelaborando, mais uma vez, todo o seu Sistema. No que tange ao segundo livro, alguns capítulos já haviam sido bastante trabalhados e reescritos — "Caracterização", "Fala Cênica" e "Tempo-Ritmo", por exemplo. Já outros estavam apenas esboçados, e havia indicações de próprio punho do autor dizendo que agregaria mais material quando o obtivesse.

A primeira edição russa do livro *O trabalho do ator sobre si mesmo. Parte 2: O trabalho sobre si mesmo no processo criador da encarnação* foi publicada em 1948, e os organizadores do volume (Kira Alekséieva, filha de Stanislávski, Tatiana Dorókhina e Geórgui Krísti) decidiram acrescentar ao título "Os materiais para o livro". Edições posteriores incluíram vários trechos e capítulos, mas só a de 1948 contém apenas aquilo que com toda certeza o autor havia deixado explicitamente para este volume. Se no primeiro volume Stanislávski explana sobre o Sistema de aprendizagem dos aspectos interiores do trabalho de ator, aqui aborda os exteriores.

A forma encontrada por Stanislávski para seus dois livros *O trabalho do ator sobre si mesmo* não é usual. Em vez de fazer um texto com a explicação de cada etapa, exercício e conceito, ele optou por escrever como se fosse um diário de um discípulo fictício, Nazvánov, que narra suas aulas no primeiro ano de escola de teatro com um professor chamado Arcádi Nikoláievitch Tortsov, *alter ego* de Stanislávski, e seu assistente Ivan Platónovitch Rakhmánov.[20]

O último livro da trilogia *O trabalho do ator sobre o papel: Os materiais para o livro* foi publicado apenas em 1957, compondo o quarto volume da primeira coletânea soviética das obras de Stanislávski (cuja publicação foi iniciada em 1954 e terminada em 1961). O trabalho editorial de Vladímir Prokófiev e de Gueórgui Krísti foi meticuloso e grande: ao contrário do segundo volume, que, embora não tivesse sido terminado, havia sido organizado em linhas gerais pelo próprio Stanislávski, o terceiro livro apresentava apenas materiais inacabados e esboços. Ele trataria sobre o próprio processo da criação do espetáculo e do papel, posto que este é o objetivo principal do Sistema.

---

[19] Stanislávski, K. CO 9. V. 9, p. 444 (grifos do autor).

[20] Inicialmente, o assistente teve o sobrenome Rassúdov, que, em russo, se origina da palavra "razão", ou seja, o sobrenome significava "Racional", enquanto Tortsov originalmente era Tvortsov, isto é, em russo, aquele que cria/criador. Somente na preparação do primeiro livro para a publicação Stanislávski pediu para trocar os sobrenomes pelos mais habituais e neutros, o que foi feito.

Os organizadores tiveram que reconstruir o volume com base nos materiais do arquivo de Stanislávski. No prefácio, V. Prokófiev e G. Krísti explicitaram que o fio condutor para escolha dos escritos de Stanislávski foi o tema do trabalho do ator e do diretor sobre a peça e o papel no processo da criação dos espetáculos *A desgraça de ter inteli*gência, de A. Griboiédov, *Otelo*, de Shakespeare, e *O inspetor geral*, de Gógol.

4

O acesso ao pensamento de Stanislávski no Ocidente seria ainda mais complicado, dado o contrato que ele assinou com o casal americano Norman e Elizabeth Hapgood.[21] Eles acabaram ficando com o *copyright* para todo o mundo — menos para a União Soviética, é claro, onde seu documento não seria reconhecido. E as edições que publicaram, além de terem evidentes problemas de edição, correspondiam a colagens de trechos de um trabalho de edição que o autor nunca chegou a terminar.

O primeiro livro sobre o Sistema, *An actor prepairs*, saiu em 1936 em inglês, e somente dois anos depois foi publicado em russo, com muitas alterações em relação à edição americana. Stanislávski ainda trabalharia muito, até sua morte, no manuscrito do primeiro volume.

Em 1949 foi publicado o segundo livro da trilogia stanislavskiana *Building a Character* (como já mencionamos, na União Soviética o livro saiu apenas em 1957). Elizabeth Hapgood juntou manuscritos que haviam sido enviados pela família do autor supostamente para este volume. O resultado é a diferença entre as edições americana e russa, com textos que aparecem em uma e não na outra, e vice-versa.

Em 1961, nos Estados Unidos, foi publicado *Creating a Role*. Existem diferenças substanciais entre os textos em inglês e os originais russos. Stanislávski deu a Elizabeth Hapgood a liberdade de fazer "adaptações" de seus manuscritos para os leitores estrangeiros; entretanto, as ideias são as mesmas.

E assim foi durante todo o século XX. Ainda em 1988, Jean Benedetti, brilhante pesquisador britânico da obra de Stanislávski, constatava:

---

[21] Pela primeira vez no Brasil, a análise do percurso do Sistema de Stanislávski nos Estados Unidos foi publicada em 2001 no artigo CAVALIERI, A; VÁSSINA, E. A herança de Stanislávski no teatro norte-americano: caminhos e descaminhos. In: BETTI, Maria Silvia (Org.). *Crop*. Theater Studies. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP. *Crop.*, n. 7, p. 307-327, 2001.

> As consequências desse contrato de abril de 1930 continuam a determinar o que nós podemos ou não ler e em que formato. Todas as traduções dos textos cujo *copyright* pertence a Hapgood e seus herdeiros devem ter como base a tradução deles. Acesso aos resultados do cuidadoso e paciente trabalho acadêmico que vem sendo feito na Rússia a partir dos manuscritos de Stanislávski, tanto por seus colegas mais próximos quanto por seus pupilos e outros é negada aos profissionais e amantes do teatro. [...] A visão corrente do Sistema no Ocidente é assim, ainda, dependente das decisões editoriais feitas por Hapgood.[22]

O próprio Stanislávski previu que a publicação do primeiro volume poderia levar a uma interpretação errada do Sistema. E assim foi. Segundo Jean Benedetti, "os quatorze anos de diferença (entre as publicações do primeiro e do segundo volume) nos Estados Unidos, levaram, pelo menos no Ocidente, a uma superênfase nos aspectos 'naturalistas' do Sistema e à conclusão, mesmo entre os bem-informados, de que *A preparação do ator* é o Sistema."[23] Mas este não foi o único fator que levou a uma grande diferença entre o Sistema e aquilo que ficaria conhecido nos Estados Unidos como o Método.

Um pouco antes do início da turnê aos Estados Unidos, Stanislávski solicitou a seu ex-ator Boleslávski (que depois da revolução escolhera o caminho da emigração e, depois da Europa, chegou para ficar em Nova York) sua assistência nos ensaios dos espetáculos, especialmente com relação à direção das cenas de massa. Além disso, Boleslávski seria o responsável, durante toda a estada da companhia nos Estados Unidos, por uma série de conferências e aulas sobre a arte dramática, segundo os preceitos do Teatro de Arte de Moscou, e também sobre o Sistema de Stanislávski, que ele havia conhecido ainda no Primeiro Estúdio.

Em sua primeira conferência no Princess Theatre no inverno de 1923, renomados atores americanos da Broadway faziam parte de um grande público interessado e curioso no sistema russo para a arte do ator.

Assim, ao sucesso do Teatro de Arte de Moscou na temporada americana correspondia não apenas a divulgação do grande "método" stanislavskiano, como também a projeção da própria figura de Boleslávski, que surgia no cenário norte-americano como um grande ator, atuando em alguns dos espetáculos apresentados pelo TAM, e também como sistematizador teórico de seus procedimentos artísticos.

---

[22] Benedetti, Jean. *Stanislávski: His life and Art*. Londres: Methuen Drama, 1988, p. 299.

[23] Ibidem, p. 298.

No outono do mesmo ano de 1923, o trabalho conjunto de Stanislávski e Boleslávski prosseguiu em Nova York, com uma nova turnê do TAM pelos Estados Unidos. Em um artigo publicado na revista americana *Theatre Arts Magazine*, Boleslávski considera Stanislávski "um dos maiores gênios vivos", atribuindo ao mestre a descoberta do Sistema que fazia do ator um verdadeiro criador a partir de um trabalho "consciente" e "científico".[24]

Já em junho de 1923, Boleslávski, junto com um grupo de atores norte-americanos, criou o American Laboratory Theatre, resultado quase imediato e decorrente do grande sucesso do TAM e das conferências de Boleslávski. Em seu Laboratório, ele criou e aplicou todo um processo de trabalho para a preparação do ator, inspirado, sem dúvida, nos exercícios stanislavskianos e na sua própria experiência, processo esse que acabaria por ser conhecido, agora não como Sistema, mas como o Método stanislavskiano, termo aliás mais adequado para a experiência das lições de Stanislávski nos Estados Unidos.

O American Laboratory Theather se transformaria em uma das escolas de arte dramática mais importantes daquele país, tendo sido responsável pela formação de inúmeros atores, conhecidos mais tarde tanto no cenário profissional norte-americano quanto no estrangeiro.

A concepção do Laboratório foi desde logo fundamentada nos estúdios russos do TAM dos inícios do século XX. Os princípios stanislavskianos que presidiram as atividades do Primeiro Estúdio, de onde provinha Boleslávski, impunham-se também aí sob a sua condução. Antes de tudo, a noção de conjunto e de trabalho coletivo: "amar a arte em si, e não a si mesmo na arte" era uma das máximas do mestre Stanislávski que inspirava toda uma ética de trabalho ao Laboratório, proveniente do próprio TAM.

Sempre tomando o estúdio do TAM como modelo, Boleslávski considerava o teatro como uma espécie de monastério, um verdadeiro templo, no qual atores e público deveriam se orientar segundo uma disciplina inabalável, uma intensa concentração, levando-os quase a uma experiência ascética.

Boleslávski fez penetrar no ambiente teatral norte-americano vários conceitos stanislavskianos: a necessidade de uma emoção genuína conseguida por meio da memória afetiva, e o processo da criação do papel e de seu estudo psicológico e ideológico.

---

[24] Boleslávski, R. *Theatre Arts Magazine*, p. 284-292, mar. 1923.

Pode-se dizer que o próprio Sistema de Stanislávski passava nas mãos de Boleslávski por algumas transformações e revisões, cujos desdobramentos cênicos apontavam já para outros caminhos e novas direções. A questão fundamental com que se defrontava Boleslávski e que, sob certo sentido, determinava a própria transformação do método stanislavskiano nos Estado Unidos foi: como fazer com que toda essa metodologia nascida e criada no ambiente teatral russo possa se adequar aos objetivos e à tradição teatral norte-americanos?

Dessa maneira, a adaptação do Sistema ao ambiente artístico norte-americano foi o objeto da investigação teatral de Boleslávski. Ele considerava que os atores americanos tinham um pragmatismo acentuado e, por serem mais racionais, visavam, em primeiro lugar, mais ao resultado prático do que aos movimentos interiores da psique para a construção da personagem. Assim, Boleslávski aplicaria o seu método procurando um caminho mais curto e mais direto para a consecução dos objetivos e do resultado final da cena. Levando em conta a natureza e a psicologia dos atores americanos bem como sua tradição teatral, o enfoque principal do método era a "ação" como meio principal para se chegar à construção da personagem cênica.

Por mais importante e honesta que tenha sido a contribuição de Boleslávski, é preciso notar que sua experiência com Stanislávski acontecera menos de dez anos antes de ele aplicar o seu método nos Estados Unidos. O que ele ensinava era reflexo de sua experiência durante um momento específico de um processo de reflexão, teorização e prática que nunca deixou de evoluir. A base do que mais tarde seria chamado nos Estados Unidos de "Método" era, portanto, se não errada, parcial.

A segunda etapa da divulgação do Sistema de Stanislávski nos Estados Unidos estava ligada ao nome de Lee Strasberg. Quando jovem, Lee Strasberg assistira várias vezes a todos os espetáculos do TAM. Fascinava-o a interpretação dos atores russos e aquela espécie de "segredo especial" com o qual compunham desde as personagens principais até papéis secundários. Strasberg logo se inteirou do Sistema, tendo frequentado os cursos de R. Boleslávski no American Laboratory Theatre durante seis meses e ali aprendido a técnica da memória afetiva para o trabalho do ator. Foi o próprio Strasberg quem declarou: "Em 1924, devido principalmente à visita do Teatro de Arte de Moscou, resolvi me tornar um ator profissional. [...] Os ensinamentos de Konstantin Stanislávski e de seus discípulos mudaram não apenas a minha vida, mas todo o teatro do século XX."[25]

No entanto, desde logo, o Sistema transformou-se cada vez mais em um "método" de atuação, na medida em que a ênfase parecia recair em uma série

---

[25] Strasberg, L. *Um sonho de paixão* — o desenvolvimento do método. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990, p. 63-65.

Stanislávski e Morris Gest nos Estados Unidos (1923).

de exercícios para o treinamento do ator. Lee Strasberg se utilizou parcialmente do Sistema de Stanislávski, conferindo primordial importância ao aspecto emocional na criação do papel.

Em 1934, Stella Adler, uma das mais importantes atrizes do Group Theatre dirigido por Strasberg, encontrou-se pessoalmente com Stanislávski na França para elucidar suas dúvidas em relação ao Sistema. O próprio Stanislávski assim relatou o encontro:

> Chegou a Paris para falar comigo uma mulher completamente enlouquecida. Eu já a conhecia dos Estados Unidos. Era uma atriz muito dotada. Tinha trabalhado no teatro, depois saiu e entrou na escola [...] para aprender o meu Sistema. Não sei o que Bolesláivski e Uspenskáia lhe ensinaram na escola, mas quando ela terminou o curso e voltou para o teatro [...] interpretava pior do que antes. Tomada de pavor, atirou-se sobre mim [...] e gritou: "O senhor acabou comigo! E agora o senhor tem que me salvar! O que é que senhor fez comigo?" Dizia que o meu método tinha se espalhado pelos Estados Unidos e, de repente, ela, uma atriz talentosa, tendo estudado segundo o meu Sistema, perdera seu talento. Tive que trabalhar com ela pelo menos para recuperar a reputação do meu Sistema.[26]

O Método iniciou a sua própria tradição, que segue nos palcos e, principalmente, nos estúdios de cinema norte-americano — e em todos os lugares por onde a influência da cultura americana se tornou hegemônica, após a Segunda Guerra Mundial. Ele deve toda a sua base ao Sistema — mas não pode ser confundido com ele.

5

Sob o título *A preparação do ator*, o primeiro livro do Sistema de Stanislávski saiu no Brasil, em uma tradução indireta, feita do inglês pelo crítico teatral, diretor e professor da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) Pontes de Paula Lima em 1964.

Em português o título do segundo livro é *A construção da personagem*, tradução feita do inglês por Pontes de Paula Lima e publicada pela editora Civilização Brasileira em 1970. O terceiro saiu em 1972 no Brasil com o título *A criação de um papel*.

---

[26] Vinográdskaia, I. *Stanislávski*: Anais. V. 4, p. 289.

Em 2013, o primeiro livro de Stanislávski chegou à trigésima edição no Brasil; e o segundo, à vigésima segunda! Mas, apesar de todas as falhas e lacunas inevitáveis das traduções indiretas — ainda mais a partir de versões já por si passíveis de discussão —, não há como não reconhecer o trabalho importantíssimo e pioneiro da divulgação do legado de Stanislávski no Brasil realizado por Pontes de Paula Lima.

Em 2008, passados setenta anos da morte de Stanislávski, todos os seus escritos entraram em domínio público. Assim, pela primeira vez, foi possível legalmente traduzir sua obra diretamente da língua russa.

O Sistema não chegou a nosso país apenas por meio dos livros. Augusto Boal, Eugênio Kusnet, Flamínio Bollini e Sady Cabral são alguns dos nomes a serem lembrados quando for escrita a história da recepção do Sistema entre nós.

6

O destino do Sistema e dos escritos de Stanislávski não foi difícil e contraditório apenas fora da União Soviética. Em seu país, Stanislávski enfrentou centenas de armadilhas e proibições ideológicas desde que começou a trabalhar na redação dos seus escritos sobre o Sistema.

Já a partir do final da década dos 1920 começou um processo de endurecimento do controle ideológico sobre as artes e a literatura por parte do Estado Soviético. Eram censuradas não somente as vozes que tentavam formar uma opinião crítica, mas também toda criação artística que não se encaixasse na tarefa do "serviço aos interesses do proletariado". Como esta fórmula era bastante ampla, tornou-se possível criticar e proibir toda e qualquer criação independente que por uma ou outra razão desagradasse o regime stalinista.

Um marxismo bastante simplificado e fortemente influenciado pela sociologia vulgar virou a única abordagem ideológica possível para análise da realidade e dos fenômenos artísticos. O Estado permitia apenas uma visão materialista — todas as outras abordagens filosóficas eram consideradas equivocadas, burguesas e hostis aos interesses do proletariado. A primeira coisa a chamar a atenção dos mentores soviéticos de Stanislávski e dele próprio foi o perigo em se falar sobre a ideia basilar de todo o Sistema: "A criação da vida do espírito humano". Assim começou a *via crucis* da adaptação do Sistema aos novos parâmetros ideológicos.

No arquivo de Stanislávski estão guardados os exemplares nº 35 e 36 de 1931 da revista *Rábis*, editada pelo Sindicado dos Trabalhadores de Arte, que publicou matérias com ataques ideológicos ao Sistema. Nessa revista saiu a resolução "Sobre os objetivos da Associação Russa de Escritores Proletários (RAPP) no *front* teatral", que no fim de dezembro de 1931 foi aprovada como guia em sua sessão plenária. Nessa resolução, o Sistema e todo o método do Teatro de Arte foram criticados como idealistas e inimigos do teatro proletário. A RAPP viria se tornar a base da onipotente União dos Escritores da URSS, organizada em 1932.

O documento diz que o Sistema de Stanislávski tem raízes "idealistas e metafísicas" que se revelam na contraposição da

> [...]experiência interna do ator à sua experiência social, do subjetivo ao objetivo e da sua contraposição mecânica (contraposição do branco ao preto, do bom ao mau), e também na mecânica conciliação e coexistência dos opostos (representar um bondoso quando ele é mau, e vice-versa), tudo isso em vez de fazer uma análise dialética deles e a resolução das contradições em uma nova qualidade. [...]
>
> Como resultado, durante o trabalho sobre a personagem, acontece a imposição de seu "eu" puramente subjetivo (como eu faria no lugar da personagem), em vez do estudo e da análise das circunstâncias e da busca de caminhos e métodos científicos no trabalho do ator.[27]

Outras acusações sérias ao Sistema de Stanislávski, do ponto de vista político, eram as seguintes: "estar fora da história"; "ser abstrato em relação ao tempo" (ou seja, não estar ligado com o aqui e agora da época soviética); ser inclinado à "biologização dos fenômenos sociais", reduzindo assim a diversidade das qualidades sociais a algumas leis do comportamento biológico do homem em geral (como, por exemplo, sentimentos pouco definidos, comparação da personagem criada com algum animal etc.)". E ainda mais, o Sistema foi condenado por sua aspiração de "traduzir os problemas político-sociais para a linguagem de conceitos morais e éticos", reduzir os complexos processos da percepção da realidade do ator à credulidade infantil primitiva, à ingenuidade e ao "se fosse" criador".[28]

Um abismo histórico separou a época pré-revolucionária, quando Stanislávski começou a elaborar seu Sistema, do tempo soviético. E ficou ainda pior na última década da sua vida. Ele começou a organizar o Sistema por escrito, pensando na publicação de uma série de livros a partir de 1929, e, como se sabe, foi na década de 1930 que a repressão orquestrada pelo regime stalinista aumentou e endureceu em todos os sentidos: tanto no número de vítimas humanas — mais e mais pessoas, inclusive comunistas convictos e fiéis, foram acusados de ser "inimigos do povo" — quanto no "pente fino" que os censores passavam nas obras de literatura e arte, mutilando ou proibindo-as e condenando seus criadores às prisões, aos campos dos trabalhos forçados (*gulagui*) ou direto à execução. Meyerhold, Bábel, Kharms, Mandelstam... são apenas algumas figuras destacadas da cultura soviética executadas na época do grande terror stalinista.

---

[27] О задачах РАПП на театральном фронте. Рабис, 1931, N 35-36, с. 25. [Sobre tarefas da RAPP no front teatral. *Rábis*, 1931, N 35-36, p. 25.]

[28] Idem.

Stanislávski, é óbvio, percebia as mudanças políticas e temia que seu trabalho fosse proibido pela censura. Pior ainda, que pudesse colocar em perigo não apenas "sua criança querida", o Sistema, mas também todos os colegas que junto com ele se dedicaram ao ensino da teoria e prática "idealista e metafísica". Por isso ele escreveu tantas cartas explicando os termos que usava e se prontificando a fazer as mudanças necessárias para salvar o Sistema e, ao mesmo tempo, permaneceu firme sem abrir mão dos conceitos que lhe eram tão caros e importantes.

A primeira pessoa a adverti-lo sobre os perigos de sua terminologia e dos exemplos escolhidos foi Liubov Gurévitch, que estava trabalhando na edição do seu primeiro livro. Em carta de 17 de dezembro de 1930, Gurévitch censurou Stanislávski, dizendo que ele, absorto no mundo da arte, sempre esteve fora da realidade e, em dois anos de sua estada no exterior, ficara vinte anos atrasado em relação à vida de seu país. Stanislávski tinha que responder:

> Minha querida, amável e adorada Liubov Iákovlevna!
>
> Perdoe-me por escrever a você em um papel com furinhos. Não tenho outro à mão e a questão é tão palpitante que me apresso a lhe responder e expressar tudo o que tenho a dizer o quanto antes.
>
> Aconteceu aquilo que eu mais temia. Não é o fato de eu ter ficado fora da época. E não poderia ser diferente, pois há cinco anos não saio dos ensaios ou da cama. Acrescentando a eles os dois anos passados nos Estados Unidos, somam-se sete anos. E a vida ia à frente a galope! Todas as páginas, como a 212 apontada por você com os itens "d" e "e", podem ser riscadas e modificadas. Porém... *Eu não sei organizar meu enorme material e estou me afundando nele.* E o mais impor-

tante é que eu não sei pôr a questão em andamento de uma vez e fazer o leitor entender o seguinte:

Cada pessoa prepara sua comida pelo método conhecido e obrigatório para todos, mastiga, engole, digere etc. Isso foi obrigatório para os que viviam antes de Cristo e será obrigatório para os que vão viver dentro de cem anos. É uma questão fisiológica.

O mesmo acontece em nossa profissão. A pessoa pega uma peça, analisa-a de um modo específico, mastiga, engole, digere etc. Isso também é uma questão psicofisiológica, obrigatória para as gerações do passado e do futuro.

Em meu livro, eu gostaria de falar *apenas sobre isso,* sem entrar em assuntos como *quem, o que* e *quando* seria desempenhado ou criado pelo ator. Isto é a *psicofisiologia, psico e físicotécnica da criação e só.* [...]

Será que antes de lançar o livro eu poderia me transformar completamente e recuperar aquilo que foi perdido? Creio que com meus 67 anos posso apenas observar e me conscientizar de algumas coisas. Gosto de muitas coisas que consegui entender, e há muitas coisas que eu não entendo. O chamado *novo* na *psicotécnica da arte* voltou muito para trás.

O caráter social do conteúdo transmite-se profissionalmente de maneira muito primitiva. Adaptar-me a ela, isto é, voltar para trás daquilo que foi alcançado, eu não poderia. Mas repito que nem gostaria de entrar nessa área e desejo ficar no plano da *psicotécnica,* obrigatória para todos os tempos.

Modifique, aponte, risque tudo o que eu escrevi. Dou-lhe *carte blanche*. Acredito completamente em seu conhecimento. Por exemplo, os itens "d" e "e" na página 212. Eis sua história. (Não esqueça que pretendo escrever sobre a arte revolucionária.) No livro, do qual se trata, fala-se em uma arte antiga, que não surgiu no tempo dos bolcheviques. Eis porque os exemplos são burgueses. Se isso é um erro, terá de ser corrigido. Pois muitos capítulos foram escritos há vinte anos (a psicotécnica não tem idade). Ensine-me: passar para exemplos atuais? Quais? (Eis o que me deixa confuso. Pelo que sei, o livro *Minha vida na arte* até hoje faz sucesso entre a juventude. Ela o entende perfeitamente. Recebo cartas que confirmam isso.)

Você pergunta o que se deve fazer com as páginas que tornariam o livro incompreensível para a maioria dos leitores? — *Risque, rasgue-as.*

Você receia mudar minha face? O pior é que eu mesmo não a conheço.

Não seria o item "d" na página 212 resultado de minha convicção bem-pensada? — Pergunta você.

— *Não. Eu peguei um exemplo do passado*. O que me preocupa é que os atores, desde que eu os conheço, jamais estiveram em uma situação tão pequeno-burguesa quanto agora. Exaustos de trabalho extenuante, de precisar ficar em filas e de se preocupar com lenha para fogão; exaustos também de seus rápidos sucessos, superficialidade, presunção sem qualquer educação, eles justificam mais do que plenamente meu exemplo na página 212 "d". Mas escrever sobre isso agora seria falta de tato. Por isso concordo em riscar ou mudar segundo suas indicações.

Esse exemplo foi pensado ou mal pensado? Não posso lhe responder. O exemplo é antigo, mas o ator é novo (ao menos, os que me cercam em três teatros), e isso não me dá impulso para mudar meu pensamento. Ao contrário. Parece-me que são eles que não pensaram bem em muitas coisas que eu procuro dentro de mim e dos outros e estudo.

Parece que respondi a todas as suas perguntas. Desculpe ter sido prolixo, não tive tempo para escrever laconicamente.

> Resta-me agradecer a você pelas palavras sinceras. [...]
>
> Prometa-me acreditar que não tenho em absoluto nenhuma *ambição literária*. Para mim, você pode falar tudo e fazer o que quiser com meus escritos. Sei que não sou escritor. Mas o que fazer se eu me sinto obrigado a expor aquilo que não consigo resolver? Grato por qualquer indicação e concordo com quaisquer modificações. Eu mesmo já não entendo mais nada. Pois escrevi este livro deitado na cama e com a temperatura nunca abaixo de 37,3ºC.
>
> Abraço, agradeço, confio totalmente e tenho esperanças.
>
> Lembranças a sua filha.
>
> K. Stanislávski[29]

É óbvio que, além do medo do lápis vermelho dos censores, que eliminava dos textos repetidas ocorrências de noções "idealistas" e exemplos "burgueses", o próprio Stanislávski sentiu que, se ele não seguisse uma rígida autocensura, seria impossível ver suas obras publicadas na União Soviética.

Assim, por exemplo, encontramos em seu caderno uma anotação lacônica: "Em vez de 'criação da vida do espírito humano', será 'criação do mundo interior das personagens no palco'."[30]

Na década de 1930, a ideologia vigente na União Soviética abriu guerra contra a psicologia do inconsciente. Freud, por exemplo, chegou a ser declarado o inimigo número um da ciência soviética. A partir daí muitos enfoques importantes do Sistema foram modificados, o conceito de inconsciente e/ou do subconsciente entre eles. A pedagogia teatral na União Soviética preferia não correr riscos e passou a evitar a qualquer custo este conceito. No entanto, sabemos que o mestre sempre deu a maior importância ao inconsciente no trabalho criador do ator.

Ajudado por Liubov Gurévitch, ele aceitou fazer adaptações para tornar a obra menos visada pela censura stalinista e pela crítica soviética. Assim, o *Se Mágico*, por exemplo, tornou-se o *Se Criativo*. Ele também afirmou não ter nenhum conhecimento de psicologia, e que todos os termos e conceitos do trabalho haviam sido criados coletivamente durante os processos de ensaio e aulas.

---

[29] Stanislávski, K. CO 9. V. 9, p. 437-441 (grifos do autor).

[30] Станиславский, К. Из записных книжек. Москва: VTO, 1986, с. 323. [Stanislávski, K. *Dos cadernos de anotações*. V. 2. Moscou: VTO, 1986, p. 323.]

Tudo para que o trabalho não fosse acusado de idealista e burguês, sendo assim diretamente banido.

Entre o final de 1936 e o início de 1937, Stanislávski, com sua saúde cada vez mais debilitada, foi passar alguns meses na clínica Barvikha. Lá teve vários encontros com o jovem ideólogo do Partido, Aleksei Angárov, que ocupava alta posição na direção do Comitê Central, sendo responsável pelo trabalho do Partido com cultura e educação. Por várias horas eles discutiram os manuscritos de Stanislávski. Angárov, por um lado, queria salvá-los, isso é, deixar que fossem publicados; mas, por outro, indicava a Stanislávski vários erros ideológicos graves que deveriam ser corrigidos. O testemunho do jogo de gato e rato no qual Stanislávski se envolveu é a carta desesperada que ele dirige a Angárov:

11/2/1937, Barvikha

> Aleksei Ivánovitch!
>
> Apesar do enorme atraso de minha resposta a sua interessante carta, tenho o direito de dizer que me *apresso* a agradecer-lhe por ela. [...]
>
> Não poderei responder a suas perguntas nem nessa carta, nem no livro que está sendo preparado para a publicação. Pelo contrário, sou eu quem espero explicações de você.
>
> No prefácio a essa obra eu escrevo:
>
> “Meu livro não tem a pretensão de ser científico. Meu objetivo é exclusivamente prático. Quero ensinar aos jovens alunos e aos artistas principiantes a ter uma atitude correta com relação à arte...”
>
> Em outro lugar do mesmo prefácio eu faço uma advertência:
>
> “A terminologia que eu uso neste livro não foi inventada por mim, mas emprestada da prática, dos próprios alunos e artistas principiantes. Eles mesmos, durante seu trabalho, davam nomes a suas sensações criadoras. Sua terminologia é valiosa porque é compreensível e próxima aos principiantes. Temos nosso próprio léxico teatral, nossa gíria de atores criada pela própria vida.”

Konstantin Stanislávski com a neta Kirilla (1922).

É verdade que usamos palavras científicas também (o subconsciente, a intuição), mas nós as usamos no sentido mais simples, da vida corriqueira.

Depois de ler esse prefácio, você entenderá que somos nós que esperamos explicações científicas de você, e não você de nós. Mas a ciência se esqueceu do teatro, e somos obrigados a sair dessa situação difícil com nossos meios caseiros, por assim dizer.

Temo e não gosto que os atores, querendo parecer inteligentes, toquem em assuntos nos quais não têm competência, e entrem em divagações diletantes sobre a ciência. Cada um que conheça a sua área. Espero que, ao nos encontrarmos, você possa me dar explicações detalhadas sobre a intuição. Excluí essa palavra dos livros da primeira edição. Caso haja uma segunda, vou preencher essa lacuna, se você me ajudar.

Tenho mais uma dúvida, e gostaria de conversar e me aconselhar com você.

Concordo que no processo criativo não há nada de misterioso e místico, e é preciso falar disso.[31] E que todo ator saiba e entenda isso. Porém... que ele se esqueça disso por um segundo ou por um minuto exatamente no momento da criação, quando está perante a ribalta iluminada e milhares de espectadores.

Existem sensações de criação das quais não podemos ser privados sem que isso acarrete grandes perdas para nossa atuação.

Quando algo no interior (o subconsciente) se apodera de nós, não nos damos conta daquilo que acontece conosco. Sobre o que fazemos em cena nesses instantes, o ator, para sua surpresa, fica sabendo pelos outros. São os melhores minutos do nosso trabalho. Se estivéssemos conscientes das nossas ações nesses mi-

---

[31] Rejeitando tudo o que, de alguma maneira, estivesse ligado com o subconsciente, Angárov sugeriu substituir a palavra "intuição" por "faro artístico".

> nutos, não teríamos coragem de as reproduzir assim como as realizamos.
>
> Eu me sinto obrigado a conversar sobre isso com os atores e alunos, mas como fazê-lo sem que eles suspeitem que eu seja místico?!
>
> Ensine-me![32]

Essa última frase soa como um pedido de socorro. Mas Angárov, ao tentar salvar o livro de Stanislávski, não conseguiu salvar nem a si mesmo: em 1937, foi preso e fuzilado pelo regime stalinista.

Quando, em 1951, começou a edição da *Coletânea das obras de Stanislávski em oito volumes*, os organizadores e editores (Nikolai Vólkov, Vladímir Prokófiev, Gueórgui Krísti, Nikolai Tchúchkin) tiveram que enfrentar a censura soviética, que vetou a publicação de vários documentos, anotações, artigos e cartas de Stanislávski. Era uma coletânea muito bem preparada e comentada, mas bastante incompleta.

Somente a partir de 1986, na época da Perestroika, foi possível abrir todos os arquivos de Stanislávski e publicar muitos materiais que tinham sido guardados lá. A última coletânea de suas obras, em nove volumes, que saiu no período de 1988 a 1999, com edição geral de Anatóli Smeliánski, é, até agora, a publicação mais completa de seus escritos. Mas é óbvio que pesquisadores de seu legado descobrem sempre novos materiais, não apenas no arquivo principal, mas em vários arquivos particulares, inclusive em alguns estrangeiros.

7

É um equívoco reduzir toda a prática da elaboração do Sistema de Stanislávski a dois períodos que, como regra, na maioria das abordagens são contrapostos um ao outro: a primeira etapa de um Stanislávski jovem, dedicada principalmente à memória afetiva, e a segunda, do “último” Stanislávski, que se foca nas ações físicas.

Ele nunca abriu mão da memória afetiva, muito pelo contrário. Só que, na última etapa de sua busca, ela era incorporada ao método das ações físicas, o que resultou em uma síntese dialética, na fundição dos elementos básicos do Sistema.

O primeiro período de formação do Sistema foi de 1906 a 1917. Na década de 1910, foi no Primeiro Estúdio que Stanislávski descobriu quase todos os elementos da psicotécnica do ator. Ele viria a mudar os nomes de alguns elementos — às vezes por desenvolvimento das ideias, às vezes para fugir à censura ideológica —, mas sua essência permaneceria a mesma. Foi lá, a partir de 1915, que ele começou a pesquisar o que seria chamado no futuro de "método das ações físicas".

---

[32] Stanislávski, K. CO 9. V. 9, p. 673-674.

Um dos elementos basilares do Sistema vira a memória afetiva, termo que Stanislávski emprestou de suas leituras do filósofo e psicólogo francês Théodule-Armand Ribot.[33] Fazendo anotações para seu livro *Minha vida na arte*, lembrou que em 1908, em Hamburgo, ele havia conhecido uma pessoa muito educada e culta, que lhe fez uma pergunta:

> "Você sabia", ele disse para mim, "que a vivência e a criação do artista são fundamentadas nas lembranças das memórias e sentimentos afetivos? Eu não respondi nada, mas imediatamente pedi que me fossem enviadas publicações que falassem sobre o assunto. Em breve, recebi as brochuras de Ribot. [34]

Stanislávski estudou os livros de Ribot *Les Maladies de la mémoire* e *Les Maladies de la volonté* (ambos editados na Rússia em 1900), e fez várias anotações nas margens das páginas: "Fracassos na criação decepcionam e provocam no papel os mesmos sintomas que ocorrem nas doenças"; "A vontade fraca não provoca ação" etc. Além dos livros citados, vários outros trabalhos de Ribot estão na biblioteca de Stanislávski, todos cheios de suas anotações: *La Psychologie de l'attention*, *La Logique des sentiments* e *Problèmes de psychologie affective*. Algumas ideias de Ribot influenciaram a elaboração da teoria e da prática do Sistema. Por exemplo, a ideia de que a memória depende da vontade, e de que o sistema nervoso registra todas as informações que passam pelo cérebro, mas que o acesso a tais informações é aleatório, dependendo de estímulos como cheiros ou imagens.

O que atraiu sua atenção no livro *A psicologia dos sentimentos*, de Ribot, foi a pesquisa de imagens visuais, táteis, auditivas e verbais que permanecem na memória, assim como as emoções e as paixões. Ribot fala também que a volta dessas memórias é causada por certos acontecimentos ou situações. O psicólogo francês foi o primeiro a colocar a seguinte questão: as emoções vividas renascem espontaneamente na consciência ou são provocadas pela força de vontade do indivíduo sem a influência de nenhum acontecimento externo casual?

---

[33] Théodule-Armand Ribot (1839-1916), filósofo e psicólogo francês, considerado o fundador da psicologia francesa. Professor do Collège de France, teve livros publicados sobre a memória, a hereditariedade e Schopenhauer. Prestava atenção especial aos processos mentais a partir de sua base material, física, orgânica, deixando de lado qualquer aspecto metafísico.

[34] Vinográdskaia. I. *Stanislávski*: Anais. V. 2, p. 128.

Estudando os livros de Ribot *A memória afetiva* e *A psicologia da atenção*, Stanislávski fez muitas anotações nas margens das páginas e resumos daquilo que considerou mais importante. Entendeu que o conceito de memória afetiva — memória dos sentimentos vividos pelo homem — era muito importante para a sua prática teatral. Diferentemente da memória visual, auditiva e outras, a afetiva grava não os próprios fatos e circunstâncias, mas os sentimentos e as sensações físicas que os acompanham.

Stanislávski elabora então a ideia de que o ator pode e deve viver o papel não com os sentimentos alheios, mas com os seus próprios. Justamente com a ajuda de sua própria memória afetiva o ator ressuscitaria dentro de si as vivências, necessárias para determinada cena e vividas por ele em circunstâncias semelhantes em sua própria vida. O estudo das obras teóricas de Ribot o ajudou a compreender a ligação entre memória afetiva e memória dos órgãos dos sentidos — que atinge "todo o ser" do ator. Essa ligação tornou-se a base para a elaboração dos métodos de uso da memória afetiva nas artes cênicas.

Desde 1909, a noção de memória afetiva, emprestada de Ribot, começou a se unir com a prática do trabalho do ator sobre si mesmo. No manuscrito *Programa do artigo "Meu Sistema"* (1909), em que pela primeira vez aparece o termo Sistema, a memória afetiva é citada entre os elementos básicos do estado criador do ator:

> O meu Sistema. O que é o afeto. Os sentimentos afetivos.
>
> Abre o livro *Psicologia*, por exemplo, de Ribot, e você lerá lá: a criação do ator é fundamentada nos sentimentos afetivos. Faz muito tempo que se conhece isso, e nós ainda escondemos nossa ignorância por trás de palavras altissonantes que compreendemos de maneira completamente errada: inspiração, força interior, liberdade.[35]

Pouco tempo depois, aparece mais um elemento indispensável, segundo ele, para o estado criador certo: a lógica dos sentimentos. Não por acaso, este é o título de um dos livros de Ribot.

A partir dos anos 1910, a memória afetiva tornou-se para Stanislávski o ponto de partida no processo de trabalho do ator sobre o papel.[36]

No início da década de 1920, quando trabalhava no Estúdio de Ópera, ele continuava a incluir nas aulas para seus alunos exercícios que ajudavam a treinar a memória afetiva, por exemplo:

---

[35] Stanislávski, K. CO 9. V. 5. Liv. 1, p. 441.

[36] Ver páginas 186 a 190.

> Lembrar do cheiro do mar, das primeiras horas da manhã estival.
>
> Lembrar do ruído de navio, do canto de pássaros matinais e noturnos.
>
> Lembrar do rosto, dos movimentos, das maneiras e dos gestos (de alguém conhecido), da vista campestre na janela.
>
> Lembrar do gosto do morango silvestre com leite.
>
> Lembrar da sensação do toque de rã, serpente ou rato.
>
> Doença: lembrar da enxaqueca.
>
> Alegria: lembrar da alegria depois de passar no exame e receber o diploma escolar.
>
> Tristeza: lembranças de Tsushima.[37]
>
> Êxtase religioso — a Páscoa.
> Êxtase geral — (manifesto)[38] 17 de outubro.[39]

Depois da revolução, Stanislávski continuou a acreditar que a memória afetiva era o material principal para criação do papel e de sua vida interna. Mas como a nova metodologia soviética exigia que ele recusasse não somente a ciência burguesa, mas também o seu vocabulário, criou então um novo termo: a memória de sentimentos, ou memória emocional.

No capítulo 9 do livro *O trabalho do ator sobre si mesmo. Parte 1: O trabalho sobre si mesmo no processo criador da vivência*, o próprio Tortsov/Stanislávski explica como aconteceu a substituição da memória afetiva pela memória emocional:

> — Memória dos sentimentos? — procurava[40] esclarecer para mim mesmo.
>
> — Sim. Ou como vamos chamá-la, *memória emocional*.
>
> Antes, segundo Ribot, nós a chamávamos de "memória afetiva". Agora esse termo foi rejeitado e não foi substi-

---

[37] Durante a guerra da Rússia contra o Japão, de 1904 a 1905, a frota russa foi derrotada na batalha de Tsushima.

[38] Trata-se do manifesto do czar Nicolau II, que limitava o poder imperial e declarava liberdades democráticas.

[39] Stanislávski, K. CO 9. V. 3, p. 502.

[40] É a pergunta do discípulo de Stanislávski, Nazvánov. (N. A.)

> tuído por outro. Mas nós precisamos de alguma palavra para determiná-la. E, por isso, combinamos chamar a memória dos sentimentos de memória emocional. [...]
>
> — Vocês entenderão isso pelo exemplo dado por Ribot:
>
> Dois viajantes ficaram presos em uma rocha marítima pela maré alta. Eles se salvaram e depois contaram suas impressões. Um lembrava-se de cada movimento seu: como, aonde e por que ele foi, onde desceu, em que pisava e para onde pulou. O outro não se lembrava de nada desse tipo, recordava apenas os sentimentos que vivenciara: no início, a admiração, depois, a inquietação, susto, esperança, dúvidas e, finalmente, o estado de pânico.
>
> Foram esses sentimentos que ficaram guardados na memória emocional.[41]

A redação final do livro foi feita na década de 1930, quando a repressão e a censura soviéticas atingiram um grau de paroxismo — resultando na morte de milhões de pessoas e na instauração de um grau de absoluta insegurança entre intelectuais, artistas e cientistas. Stanislávski não teria nenhuma possibilidade de continuar a trabalhar, a menos que se adaptasse à linha ideológica de Stalin, evitando qualquer ideia ou palavra que pudesse levá-lo a ficar no foco da máquina repressora.

Daí a eliminação de qualquer referência à "psicologia burguesa" ou qualquer termo que pudesse remeter a idealismo, a esoterismo ou a outra linha de pensamento que não fosse "proletária", "revolucionária" ou "marxista". Por isso Stanislávski teve de trocar vários dos termos que ele usava desde o início da elaboração do Sistema. "Memória emocional" em vez do termo "memória afetiva", por exemplo.

Em carta a E. Hapgood em 11 de janeiro de 1937, Stanislávski escreveu:

> A respeito da memória afetiva. Essa denominação foi dada por Ribot. Adotei essa expressão, pois a palavra pode ser confundida com afeto. A denominação de Ribot foi eliminada, mas não substituída por uma nova. Mas preciso nomear a memória principal, na qual se baseia quase toda a nossa arte. E eu cha-

---

[41] Stanislávski, K. CO 9. V. 2, p. 280.

> mei essa memória de emocional, (isto é, memória do sentimento).
>
> Não é verdade, é mesmo um total absurdo dizer que renunciei à memória dos sentimentos. Repito: ela é o elemento principal em nosso trabalho criador. Eu só precisei renunciar ao termo (afetivo), sem deixar de reconhecer a importância da memória que nossos sentimentos guardam, ou seja, a importância daquilo em que nossa arte se baseia.[42]

Essa referência à memória afetiva como "o elemento principal, [...] em que nossa arte se baseia" foi feita já no final de sua vida e é uma prova de que não é verdade que ele tenha abandonado esse conceito ao trabalhar no novo método, o da análise ativa.

Na época soviética dizia-se que Stanislávski havia superado este conceito. Os pesquisadores e pedagogos do Sistema faziam de tudo para diminuir o valor da arte de vivência, base do Sistema, elaborada por seu autor desde a primeira etapa de seu trabalho.

Assim, por exemplo, um dos assistentes-pedagogos de Stanislávski no Estúdio de Ópera e Arte Dramática, Guórgui Krísti, comentando a evolução dos conceitos do Sistema na censurada edição de 1954 de *O trabalho do ator sobre si mesmo. Parte 1: O trabalho sobre si mesmo no processo criador da vivência: O diário de um discípulo*, não teve outra saída, a não ser escrever que

> [...] na primeira etapa do desenvolvimento do Sistema, Stanislávski supervalorizou a importância da memória afetiva no trabalho criador do ator. [...] Ele chegou à conclusão equivocada de que todas as vivências do ator em cena têm um caráter exclusivamente repetitivo. Sem negar a importância da memória afetiva como um dos elementos do Sistema, Stanislávski, posteriormente, reconsiderou o papel desse elemento. [...] Ele chegou à conclusão de que a lógica das ações físicas dirigida à realização da linha de ação transversal e da supertarefa da peça e do papel é o meio de influência mais forte sobre o sentimento.[43]

---

[42] Stanislávski, K. CO 9. V. 9, p. 665.

[43] Кристи Г. В. Книга К. С. Станиславского "Работа актера над собой". Станиславский, К. Собрание сочинений в восьми томах. Москва: Искусство, 1954, Т. 2, с. XXXV. [Krísti, G. O livro de Stanislávski "O trabalho do ator

Em outro comentário ao Sistema, Geórgui Krísti e Vladímir Prokófiev afirmavam que, "diferentemente da memória afetiva, que lida com um sentimento instável e escapadiço, a lógica das ações físicas do papel é mais definitiva, acessível, perceptível materialmente, fixada facilmente, sujeita-se ao controle e à influência da consciência".[44]

Certamente, Geórgui Krísti tinha razão quando falou sobre a importância que Stanislávski dava ao método das ações físicas na segunda etapa da sua investigação do Sistema. Mas, ao mesmo tempo, ele nunca abriu mão da memória afetiva, muito pelo contrário. Só que, na última etapa de sua busca, ela era incorporada ao método das ações físicas, o que resultou em uma síntese, na fusão dos elementos básicos do Sistema. As emoções podem ser provocadas com a ajuda da ação, mas são criadas somente a partir da memória afetiva (ou emocional) do ator. Como disse Irina Vinográdskaia: "É evidente que o assim chamado método das ações físicas não criou nenhuma linha de demarcação no Sistema. Ele desenvolvia o Sistema, deslocava alguns acentos importantes nele e abria mais um caminho para a criação de natureza orgânica do homem e do ator."[45]

8

Outro elemento muito importante na gênese do Sistema foi a prática da ioga, com a qual Stanislávski começou a trabalhar na década de 1910. E, assim como aconteceu com a memória afetiva, este elemento também foi censurado durante a época soviética.

A partir do fim da década de 1920, quase todas as referências à filosofia ióguica e sua prática desapareceram de seus manuscritos e obras publicadas. Para os ideólogos stalinistas, não havia hipótese de o denominado "clássico da arte teatral do realismo socialista" recorrer às doutrinas místicas de eremitas hindus. Assim começou a omissão de fonte importantíssima do Sistema.

Em *Minha vida na arte*, a palavra ioga já não aparece. Não consta tampouco na edição russa de *O trabalho do ator sobre si mesmo no processo criador da vivência*. A palavra vai aparecer pela primeira vez, de passagem, no terceiro volume (1955) da coletânea de obras de Stanislávski em oito volumes, em um comen-

---

sobre si mesmo. In: Stanislávski, K. *Coletânea das obras em oito volumes*. Moscou: Editora Iskusstvo, 1954. V. 2, p. XXXV.]

[44] Кристи Г., Прокофьев В. Комментарии. Станиславский, К. Собрание сочинений в восьми томах. Москва: Искусство, 1957, Т. 4, с. 477. [Krísti, G. Prokófiev V. Comentários. In: Stanislávski, K. *Coletânea das obras em oito volumes*. Moscou: Editora Iskusstvo, 1957. V. 4, p. 477.]

[45] Stanislávski, K. CO 9. V. 4, p. 17.

tário que explica a "substituição do termo "prana",[46] emprestado da filosofia dos iogues hindus, pelo termo científico "energia muscular".

Na edição de *O trabalho do ator sobre o papel: materiais para o livro*, publicado em 1957 na *Coletânea das obras de Stanislávski em oito volumes*, Geórgui Krísti e Vladímir Prokófiev foram obrigados a escrever que

> [...] a volta de Stanislávski às fontes científicas, principalmente de cunho idealista, exerceu uma influência negativa em Stanislávski, e não foram raros os casos em que isso desviava suas buscas para um caminho errado. [...]
>
> Dessas fontes, Stanislávski pegou uma parte de sua terminologia, por exemplo, supraconsciência, prana, irradiação e inradiação etc.
>
> É preciso sublinhar, no entanto, que, para Stanislávski, a maior parte da terminologia do Sistema era condicional. Usando termos de cunho idealista, ele frequentemente dava a eles um significado totalmente concreto, realista [...]
>
> Ao emprestar dos iogues hindus o termo prana, Stanislávski usava-o como termo de trabalho que significava energia muscular, sem o sentido filosófico ou místico que lhe davam iogues.[47]

Stanislávski conheceu os ensinamentos da ioga em 1911. Ele passava as férias com a família e os amigos no norte da França, e costumava falar sobre o Sistema. O tutor de seu filho, Nikolai Demídov, que estudava a medicina tibetana, lhe disse: "Para que o senhor inventa exercícios e procura nomes para o que já é conhecido há muito tempo? Eu lhe darei alguns livros. Leia *Hatha ioga*[48] e *Raja*

---

[46] Uma força vital, uma energia, que permeia o universo, segundo a filosofia hindu.

[47] Кристи Г., Прокофьев В. *Станиславский о работе актера над ролью*. Станиславский, К. Собрание сочинений в восьми томах. Москва: Искусство, 1957, Т. 4, с. XX. [Krísti, G. Prokófiev V. Stanislávski sobre o trabalho do ator sobre o papel. In: Stanislávski, K. *Coletânea das obras em oito volumes*. Moscou: Editora Iskusstvo, 1957. V. 4, p. XX.]

[48] Hatha ioga é uma linha muito centrada no trabalho corporal. Dá-se muita atenção ao correto alinhamento corporal: se o corpo físico estiver alinhado com precisão, nossa respiração estará alinhada com a mesma precisão; então, a mente, as emoções e os sentidos também entrarão em equilíbrio.

ioga.[49] Vai lhe interessar, porque muito do que está escrito nestes livros coincide com os pensamentos do senhor."[50]

Quando Stanislávski voltou para Moscou, comprou o livro *Hatha ioga ou filosofia iogue do bem-estar físico*, de Ramacharaca, editado em russo em 1909. Este livro e o outro do mesmo autor, *Raja ioga: Os ensinamentos de iogues sobre o mundo psíquico do homem* (editado na Rússia em 1914), guardam várias anotações de Stanislávski que revelam as fontes da elaboração de uma série dos exercícios práticos do Sistema.

Todo o curso de desenvolvimento dos pontos de vista de Stanislávski e o caráter de suas buscas indicam que ele percebia a necessidade de um treinamento especial, orientado para ativar o potencial criador e desenvolver um componente importantíssimo do talento de ator que ele chamava ora de intuição, ora de supraconsciência despertada. No livro *O trabalho do ator sobre o papel: Os materiais para o livro*, há um subcapítulo intitulado "A supraconsciência", no qual Stanislávski relata as ideias de raja ioga que ele aprendeu do livro de Ramacharaca:

> O irreal [...] na arte começa lá, onde a vivência e o sentimento humanos naturais e vivos alcançam seu pleno e natural desenvolvimento, lá onde a natureza livra-se da tutela da razão, do poder da convenção, dos preconceitos e da violência e se entrega à sua própria iniciativa (à intuição) supraconsciente... A mente e a técnica são toscas demais para transmitir o supraconsciente. [...]
>
> Os iogues hindus, que chegaram a fazer maravilhas com o subconsciente e o supraconsciente, dão muitos conselhos práticos nessa área. Eles também abordam o inconsciente por meios preparatórios conscientes, do corporal ao espiritual, do real ao irreal, do naturalismo ao abstrato.
>
> Um conselho prático em relação à área da supraconsciência que os iogues nos dão é o seguinte: pegue um punhado dos pensamentos, dizem eles, e jogue-os na sua sacola subconsciente; não tenho tempo para me ocupar com isso, e, por isso, você (ou seja, o subconsciente) cui-

---

[49] Raja ioga — seu objetivo é a comunhão com Deus pela prática da meditação. É uma vivência que pressupõe uma elevada ética de conduta, serviço impessoal ao mundo e veracidade. A prática da raja ioga consiste em *pranayamas* (controle do alento) e irradiação de amor universal. A meditação é dividida em externa, interna e transcendental, e sua base é a ideia de que essa práticas proporcionam ao praticante o despertar de poderes latentes e divinos.

[50] Vinográdskaia, I. *Stanislávski*: Anais. V. 1, p. 290-292.

> de dos meus pensamentos. Depois vá dormir, e quando acordar, pergunte: já está pronto? — Ainda não.
>
> Pegue de novo outro punhado de pensamentos e jogue de novo na sacola subconsciente etc. Finalmente, seu subconsciente dirá: está pronto, e lhe devolverá o trabalho feito [...]
>
> Dando o trabalho à supraconsciência, não se deve apressá-la; é necessário ser paciente. Caso contrário — dizem os iogues — acontecerá aquilo que acontece com uma criança tola que, ao plantar a semente na terra, tira-a a cada meia hora para ver se está criando raízes.[51]

A hatha ioga começou a ser aplicada no Primeiro Estúdio. A atriz Vera Soloviova lembrava:

> Nós trabalhamos muito sobre a concentração da atenção. Isso foi chamado "entrar no círculo". Imaginamos o círculo ao redor de nós e enviamos os raios de prana para o espaço e para comunicar um com o outro. Stanislávski dizia: transmitam o prana por aqui, eu quero transmiti-lo pelos pontos dos meus dedos. Transmita-o para Deus, para os céus e, em seguida, para o parceiro. Eu acredito na minha energia interior, eu irradio e propago esta energia.[52]

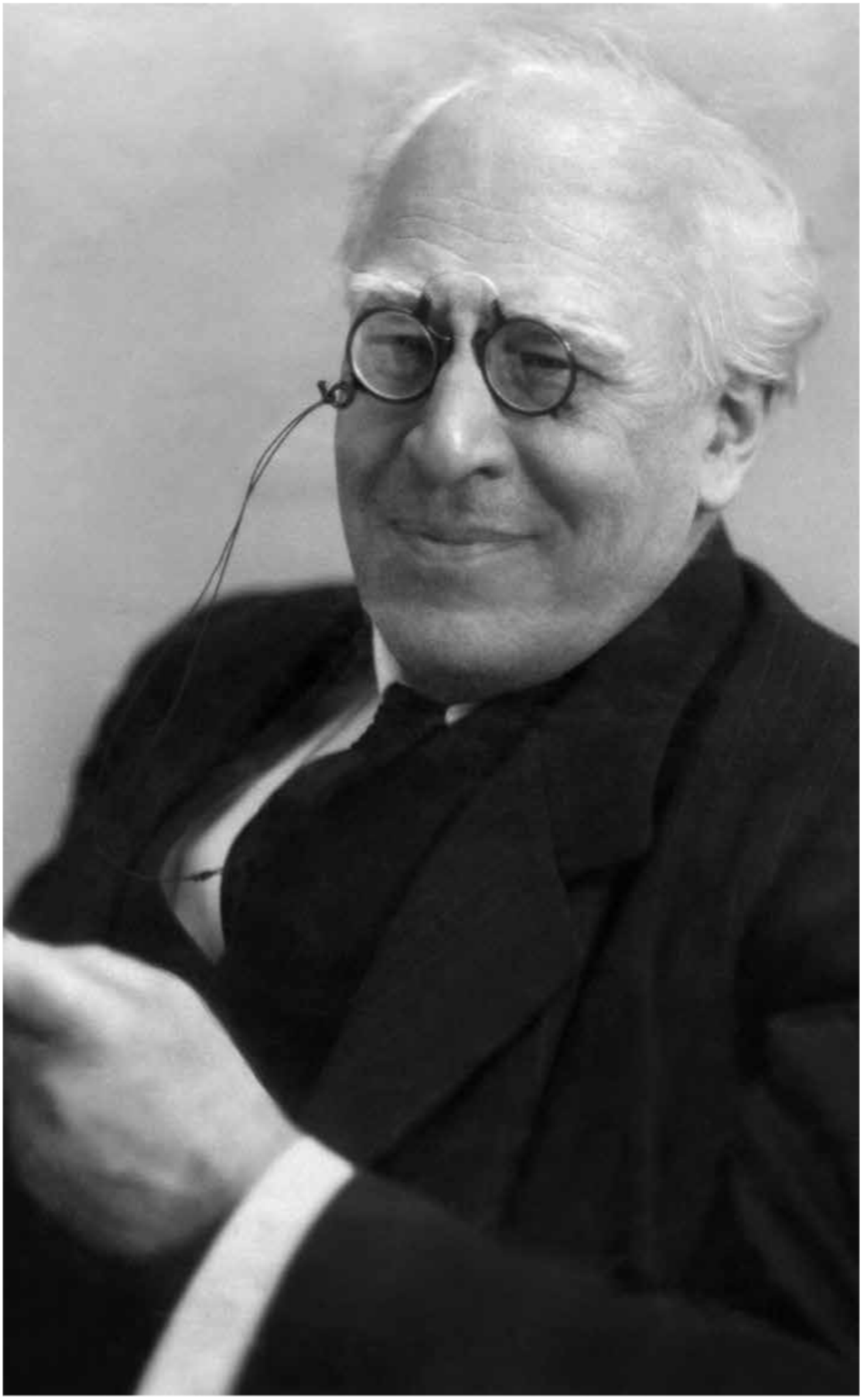
Stanislávski foi a primeira pessoa, na arte dramática ocidental, a utilizar a prática e a filosofia milenares da ioga. A parte espiritual de seu pensamento encontra aqui uma correspondência perfeita, desde a ideia da transmissão dos ensinamentos de mestre para alunos até a aspiração ao aperfeiçoamento pessoal. Da noção de meditação na ioga — e sua prática — é que derivaram os exercícios de concentração, indispensáveis para atingir o estado criador do ator. O conceito de prana usa, entre outras coisas, a noção da importância do plexo solar.

Em junho-julho de 1917, Konstantin estudou o livro *Concentração. Um curso prático*, do importante teósofo e iogue inglês Ernest Wood. Anotou os exercícios que poderiam ser aplicados a vários conceitos do Sistema: a supraconsciência, o círculo, "atenção criadora e cênica".

---

[51] Stanislávski, K. CO 9. V. 4, p. 141-143.

[52] Gray, P. The Reality of Doing: Interviews with Vera Soloviova, Stella Adler, and Sanford Meisner. In: Munk, E. (Org.). *Stanislávski and America*. Nova York: Hill & Wang, 1964, p. 211.



Konstantin Stanislávski (1922).

Um dos pilares da pedagogia no Primeiro Estúdio, a ioga, será usada mais tarde nos treinamentos do Segundo Estúdio (criado em 1916) e do Estúdio de Ópera do Bolchói.

Foi no Estúdio de Ópera do Bolchói que Stanislávski conseguiu juntar na prática a ideia de ioga sobre a respiração como a base da vida e seu próprio descobrimento de que o ritmo é a base da criação teatral. Em uma das palestras dirigidas a cantores-atores do Estúdio ele disse:

> Ao coincidir com o ritmo de sua respiração, ou seja, com a base de toda a sua vida na Terra, a música deve aumentar a sua concentração, introduzindo todo o seu ser na harmonia. A música deve fundir em seu ritmo seu pensamento e seu sentimento e introduzi-los naquilo que chamamos de inspiração verdadeira, ou seja, deve despertar sua intuição ou inconsciente.[53]

Em outubro de 1920, elaborando um plano de exercícios para os atores-cantores do Estúdio de Ópera, anota:

> Durante o relaxamento dos músculos há dois momentos: a) liberação (retirar) do prana e b) sua transmissão. O prana (em hindu, é "coração") é liberado para que essa energia seja usada, aproveitada. Como e para quê usá-lo? Primeiro, para segurar o centro de gravidade do corpo em diferentes posições; segundo, para agir não apenas com o corpo, músculos, olhos, ouvidos, por todos os cinco sentidos, mas também com a alma.[54]

Os treinamentos de ioga continuaram com os atores do Teatro de Arte de Moscou, como podemos ver nas anotações para a primeira aula, em 13 de outubro de 1919.

> Nós vamos estudar a arte de vivência. Ou seja:
>
> 1. A primeira parte: como criar o estado criador.

---

[53] Беседы К.С. Станиславского в Студии Большого театра в 1918-1922 гг. Записаны К.Е. Антаровой. Москва: Искусство, 1952. 3-е исправленное и дополненное издание. [Antárova, C. *Conversas de K. S. Stanislávski no Teatro Bolchói nos anos 1918-1922*. Registradas por Concórdia Antárova. 3ª edição. Moscou: Editora Iskusstvo, 1952.]

[54] Станиславский К.С. Из записных книжек: В 2 т. Москва: ВТО, 1986, Т. 2, с. 213-214. [Stanislávski, K. *Dos cadernos de anotações*. Moscou: Editora VTO, 1986. V. 2, p. 213-214.]

> 2. Os elementos do quais ele é criado: a) liberdade do corpo (dos músculos); b) concentração; c) eficiência.
>
> Começo com a liberação dos músculos. Ensinamento sobre o prana: a) o prana é a energia vital que está no ar, na comida, no sol, na água e nas irradiações humanas; b) quando o homem morre, o prana vai para a terra, junto com os vermes e microrganismos; c) eu, eu existo, isso não é prana. É o que liga todos os pranas juntos; d) como o prana vem ao sangue e nervos via dentes e mastigação da comida. Como respirar, como assimilar água e raios solares. Como mastigar e respirar para receber mais prana (mastigar a comida até que possa bebê-la e não engolir). Respirar; seis batidas do coração — respiração; três batidas do coração — segurar o ar; e seis batidas do coração — expirar. [...]
>
> Exercícios sentado: a) sentar e dizer qual parte que está tensa; b) relaxar-se completamente até que seja possível virar o pescoço etc; c) não ficar paralisado na imobilidade. Escutar atentamente o movimento do prana; d) o prana movimenta, reverbera como mercúrio, como uma serpente, desde o início do braço até os dedos da mão, desde a coxa até os dedos dos pés; [...] f) ao meu ver, o movimento do prana cria-se pelo ritmo interno".[55]

Olga Radíscheva, em seu livro *Stanislávski e Nemiróvitch-Dântchenko: História das relações teatrais*, relata que, nos primeiros anos da revolução, Stanislávski emprestou muito da filosofia e da prática de ioga para o desenvolvimento do Sistema, embora ele entendesse perfeitamente a diferença entre seus objetivos e os objetivos finais da ioga. Em palestra para atores do Teatro de Arte de Moscou em novembro de 1919, ele disse: "Acontece que há mil anos os iogues procuravam o mesmo que procuramos nós, só que nós caminhamos para a criação, e eles, para o mundo do além."[56]

---

[55] Ibidem, p. 220-221.

[56] Радищева О.А. Станиславский и Немирович-Данченко: История театральных отношений, 1917-1938. Москва: Артист. Режиссер. Театр 1999, с. 60-61. [Radíscheva, O. *Stanislávski e Nemiróvitch-Dântchenko: História das relações teatrais,1917-1938*. Moscou: Editora Artist. Rejissior. Teatro, 1999, p. 60-61.]

No primeiro livro *O trabalho do ator sobre si mesmo no processo criador da vivência*, Tortsov se refere a uma técnica que ele mesmo desenvolveu como ator. Quando a peça, por um momento que fosse, não lhe permitia a comunicação com os outros atores, via-se perdido. Foi quando percebeu que nele mesmo havia dois núcleos distintos de "consciência". O cérebro e o plexo solar. Um, sede da consciência, da razão; outro, da emoção. Colocou, pois, o cérebro a dialogar com o plexo solar. E descobriu nisto uma técnica para manter o fluxo da comunicação ininterrupto. Ele afirma que não sabe se a ciência vai reconhecer tal "diálogo", mas, na prática, a comunicação se dá — e a prova é a reação da plateia, que continua atenta a ele, mesmo que aparentemente ele esteja sem ação.

O pesquisador russo Serguei Tcherkásski, em dois artigos muito profundos e interessantes, pondera que Stanislávski pegou da ioga uma das suas ideias principais sobre a inter-relação entre estado criador e inconsciente, e sobre a supraconsciência como a fonte da intuição criadora.[57]

Enfim, Stanislávski elaborou vários elementos de seu Sistema a partir da ioga: relaxamento, atenção (concentração), comunicação, visualizações, "eu existo". Por mais que essas fontes não tenham sido estudadas durante o período do regime soviético, elas sempre estiveram lá — e sem elas não se pode compreender completamente o significado e as possibilidades do Sistema.

9

Nos anos 1930, Stanislávski procurou uma nova abordagem para o papel do texto no processo de ensaios. Chegou à conclusão de que não é preciso decorar as palavras da peça de antemão, e que não se deve fazer isso enquanto não se tiver formado uma linha de ações e de ideias. Ele estava convencido de que a melhor análise do papel seria "agir de acordo com as circunstâncias propostas da peça". Sobre este novo método de ensaios, ele escreve em carta para E. Hapgood (Barvikha, 20/12/1936):

> Por causa de várias razões teatrais, tenho de corrigir a edição russa. Mas vou lhe explicar o meu problema. O que significa escrever um livro sobre o Sistema? Não quer dizer anotar algo já feito e pronto. O Sistema vive dentro de mim, mas em um estado amorfo. Somente quando eu

---

[57] Черкасский, С. Станиславский и йога: опыт параллельного чтения. Вопросы театра. Москва: ГИИ, 2009, № 3-4, p. 282-300; Йогические элементы системы Станиславского. Вопросы театра. Москва: ГИИ, 2010, № 1-2, p. 252-270. [Tcherkásski, S. *Stanislávski e ioga*: uma experiência da leitura paralela. *Vopróssi teatra*. Moscou: Editora GII, 2009, nº 3-4, p. 282-300; Tcherkásski, S. Os elementos de ioga no sistema de Stanislávski. *Vopróssi teatra*. Moscou: Editora GII, 2010, nº 1-2, p. 252-270.]

começo a procurar a forma para o Sistema ele mesmo se cria e se determina. Em outras palavras, o Sistema cria-se sozinho no processo da escrita. E é por isso que eu preciso mudar e completar o que já foi escrito com tanta frequência. Eis um exemplo: casualmente achei um novo conceito de papel que agora se tornou muito popular, primeiro, em minha escola-estúdio, depois no próprio Teatro de Arte. Você precisa estar a par dessas coisas. Por isso vou lhe dar uma breve explicação.

Agora nós fazemos assim: hoje lemos a nova peça e no dia seguinte já a atuamos. O que pode ser atuado dessa peça? No texto está escrito que o senhor X entra na sala do senhor Y. Você sabe entrar na sala? Então entre. Digamos que no texto da peça esteja escrito que na sala acontece o encontro de dois velhos amigos. Você sabe como dois velhos amigos se encontram? Então se encontrem. Eles trocam suas ideias. Você se lembra do sentido delas? Então diga. Como? Não se lembra das palavras? Não faz mal, use suas próprias. Não se lembra da sequência da conversa? Não faz mal, eu lhe dou dicas de como se desenrolam os assuntos. E assim percorrem a peça inteira de acordo com as ações físicas. É mais fácil manejar e dirigir o corpo do que o inconstante sentimento. Por isso, é mais fácil criar essa linha física do papel do que uma linha psicológica. Mas será que a linha física pode existir sem a linha psicológica, se a alma é inseparável do corpo? É claro que não. Por isso, junto com a linha física, a linha interna do papel surge por si mesma. Essa técnica distrai a atenção da criação do sentimento, deixando-a para o subconsciente, o único que o tem e que sabe dirigi-lo corretamente. Graças a isso, evita-se a violência contra a emoção, obrigando a própria natureza a trabalhar.

Quando, ao criar a linha física, o ator começa de repente a sentir a linha interna, psicológica do papel, sua surpresa e alegria são imensas. Parece-lhe que aconteceu um milagre. É claro que esse método exige uma técnica, na elaboração da qual estou trabalhando agora. Revelei a você o segredo

> de meu laboratório. De uma maneira ou de outra, ele chegaria a você. Mas, por enquanto, não fale dele a ninguém, para que não se espalhe e não seja entendido de uma maneira incorreta. Isso pode induzir muita gente a um erro.[58]

O "último Stanislávski" ainda é pouco conhecido no Brasil. O que nos chegou até agora foi por via de relatos e métodos de trabalho de seus alunos Vassíli Toporkov, Maria Knébel e Gueórgui Tovstonógov, entre outros. Há também o trabalho pedagógico pioneiro de Nair Dagostini, que estudou em Leningrado e foi discípula de Gueórgui Tovstonógov. Em 2007 ela defendeu na USP/FFLCH sua profunda e brilhante tese de doutorado dedicada ao "Método de análise ativa de K. Stanislávski como base para a leitura do texto e da criação do espetáculo pelo diretor e ator".

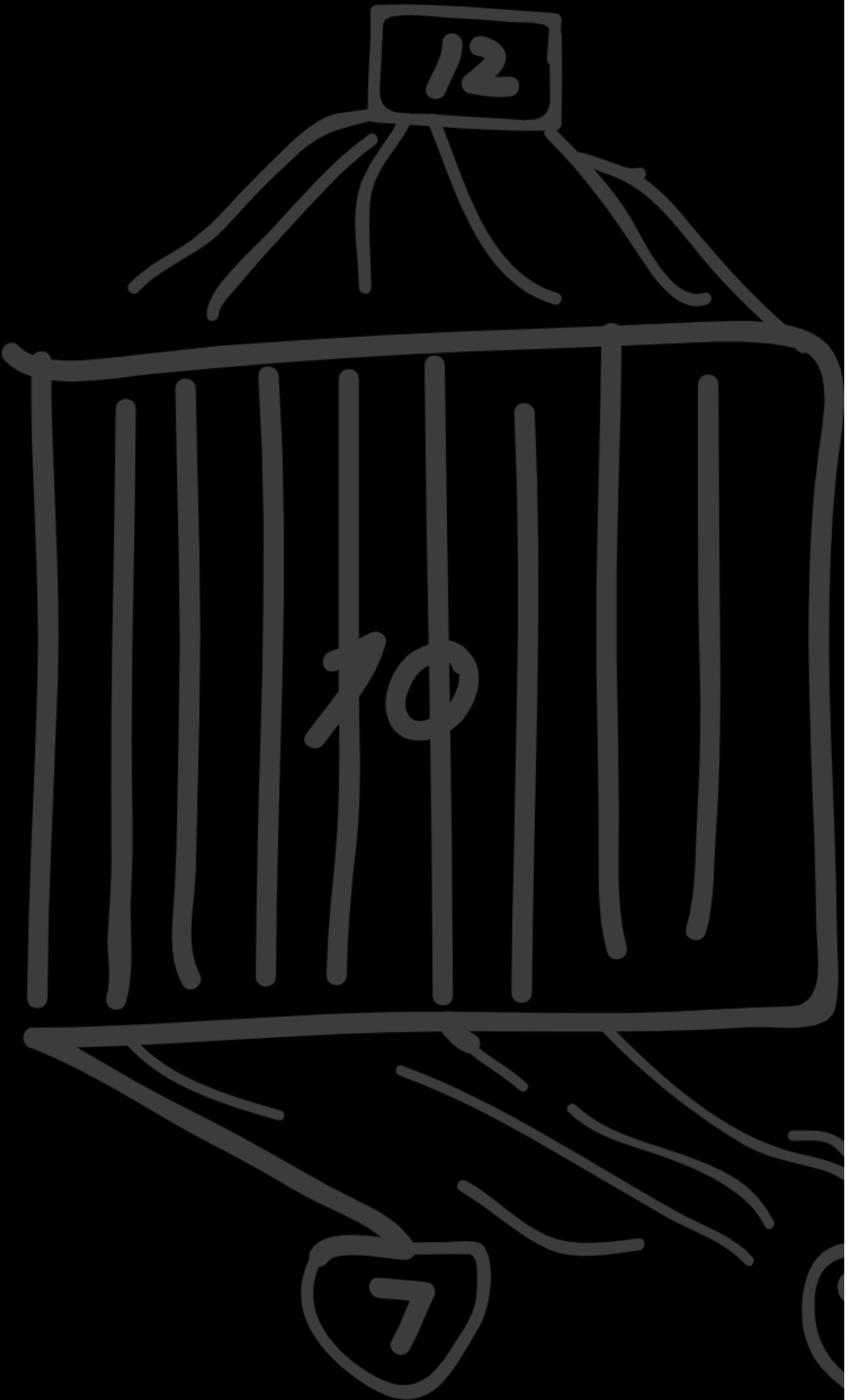
Falta-nos ainda acesso ao material original. Por isso, incluímos na segunda parte deste livro — dedicada à tradução direta de originais de Stanislávski — os textos de duas conversas dele com professores do TAM e seu último texto sobre a abordagem do papel. Juntos, eles dão uma ideia completa do "último Stanislávski", isto é, um registro da forma e do conteúdo de seu pensamento, quando a morte o interrompeu.

Como já disse Anatóli Smeliánski, o Sistema, antes de qualquer coisa, é "uma *cultura inteira,* que, além de tudo, se dirige ao infinito aprimoramento do homem que se dedica à arte, à ampliação de sua experiência espiritual e emocional, ao conhecimento do outro como a si mesmo".[59] Seu objetivo não é apenas o aprimoramento do ator — mas do próprio ser humano.

---

[58] Stanislávski, K. CO 9. V. 9, p. 657-659.

[59] Apud Stanislávski, K. CO 9. V. 2, p. 19.



SEGUNDA PARTE

Capítulo 3

Trajetória do Sistema por Konstantin Stanislávski: reflexões, descobertas, resultados

A história do desenvolvimento prático do Sistema de Stanislávski é mais ampla e profunda do que o conteúdo dos três volumes principais, e não pode ser reduzida somente a eles. Há milhares de páginas de anotações sobre o Sistema. Seus cadernos de anotações, observações e apontamentos artísticos, uma vasta correspondência, registros de ensaios e memórias de vários atores, colegas e alunos guardam informações preciosas sobre as principais vertentes e etapas de elaboração do Sistema.

Por isso nossa opção, neste livro, foi priorizar a escolha do material a ser traduzido a partir de anotações, esboços e fragmentos que nunca foram traduzidos do russo para outras línguas. Os fragmentos a seguir, retirados dos manuscritos de Konstantin Stanislávski, devem ser compreendidos como tais. Isto é, como notas, rascunhos, registros de ideias e mesmo trechos escritos tendo em vista uma futura inclusão em textos a serem editados. Ele tinha por hábito escrever nas margens de seus manuscritos “completar” ou “contar até o fim”. O caráter lacunar de tais apontamentos não lhes tira a força e a importância. E nos permite acompanhar a trajetória de seu pensamento, de sua prática, e os caminhos de elaboração do Sistema. E, quem sabe, abrir novas possibilidades de estudo do Sistema para os pesquisadores e artistas.

No primeiro e no segundo livros do quinto volume da *Coletânea das obras de Konstantin Stanislávski em nove volumes*,[1] foram publicados artigos, discursos, memórias, anotações artísticas, diários, cadernos de anotações e notas referentes ao período de 1906 a 1917.[2] São os anos que correspondem ao início do trabalho específico de prática e reflexão visando à elaboração do Sistema. Os preciosos materiais sobre a última fase do trabalho no Sistema estão reunidos no sexto volume, que é dedicado aos escritos, entrevistas e conversas de Stanislávski de 1917 a 1938.[3] As traduções dos textos a seguir retratam o processo da criação do Sistema desde o ponto inicial até o final de sua vida, em 1938.

Talento[4]

O conceito de talento como dom individual de criação — entendido neste primeiro momento como um mistério, e, portanto, com conotações místicas — será o próprio motor da pesquisa de Stanislávski. Pode-se resumir seu objetivo em descobrir como manter a presença do talento em todas as apresentações de uma temporada.

Na verdade, como Prometeu, seu objetivo era levar o fogo dos gênios para os mortais comuns. Disse ele: "Já que a natureza deu aos gênios a capacidade de atingir o estado criador em sua plenitude, quiçá a gente comum atinja aproximadamente o mesmo estado, depois de um grande trabalho sobre si mesmo."

A criação é composta por quatro processos principais. O primeiro desses é chamado o processo de busca. O segundo, o processo de vivência. O terceiro, o processo de encarnação. O quarto, o processo de impacto.[5]

O primeiro processo é a vivência. É o trabalho espiritual invisível que estimula e prepara a criação.

O artista[6] conhece pela primeira vez a obra do poeta e o papel que vai criar.

O tema definido pelo poeta para o trabalho criador do artista o atrai — de imediato ou gradualmente.

---

[1] СТАНИСЛАВСКИЙ, К. Собрание сочинений в 9-ти томах. Москва: Искусство, 1988-1999. [Stanislávski, K. CO 9. Moscou: Editora Iskusstvo, 1988-1999.]

[2] Stanislávski. CO 9. V. 5. Liv. 1 e Liv. 2.

[3] Stanislávski. CO 9. V. 6.

[4] Do caderno de anotações de 1908. Stanislávski, K. CO 9. V. 5. Liv. 2, p. 292, 293, 295.

[5] Aqui aparece a divisão do processo em busca, vivência, encarnação e impacto — que daria também o nome dos volumes que ele pretenderia editar no final da vida.

[6] Para Stanislávski, há uma diferença clara entre artista e ator. Ator é um termo mais técnico, seria aquele que apenas realiza o trabalho no palco. Artista define quem o realiza para além da simples técnica, em consonância com sua natureza espiritual.

O fascínio estimula o talento para a atividade criadora.

O talento inicia o trabalho preparatório para a criação. O artista busca material espiritual em sua alma e também nas experiências de vida que acontecem ao seu redor e na natureza. Ele está à procura de uma amostra — um modelo vivo para a futura criação. Para realizá-la, o talento, no trabalho, envolve algumas habilidades criadoras independentes.

O processo de impacto consiste na repetição da criação diante dos espectadores visando à comunicação.

Nesse processo, o artista cria para o público. Ele mostra para outras pessoas o trabalho criador que foi feito para si mesmo e, conquistando sentimentos e pensamentos do espectador, o faz simpatizar com os pensamentos e sentimentos da personagem criada.

Esse processo conclui a tarefa final da arte, que é a comunicação do poeta e do artista com o público pelas imagens cênicas. [...]

A definição científica de talento não está incluída no programa do livro, já que esse trabalho é inoportuno, inútil e prejudicial.

O objetivo deste livro é prático.

Como o próprio artista conhece seu talento por meio de sua própria percepção, o objetivo do livro é ajudá-lo neste trabalho espiritual e invisível. Para isso, temos que abordar a definição de talento e de seu papel na criação por meio do estado geral do próprio artista.

A atitude do artista perante seu talento deve ser permeada por um sentimento místico.

O talento para o artista é um lindo mistério que ele não deve tentar resolver.

O talento para o ator é a sua alma criadora.

(Leituras propostas:)

Memória e imaginação, do professor Queyrat[7] (Petróvski).

A arte da leitura expressiva, de M. Brodóvski.[8]

Para desenvolver a força — ginástica: *Meu sistema*. Muller.[9, 10]

O papel e a importância do talento na arte são infinitos. A arte está no talento, assim como o talento está na arte. Para apreciar uma peça do ponto de vista do artista, e não apenas do crítico ou do público, para compreender todas as suas virtudes ocultas, não enterradas pelas palavras, mas que se encontram entre as linhas, para entender o inefável por meio das palavras — o autor e seu aroma — é preciso talento.

---

[7] Queyrat, Frédéric (1858-1926), psicólogo francês. Seu livro *Memória e imaginação* foi publicado na Rússia duas vezes: em 1896 e 1898.

[8] Brodóvski, Marc (1879-1919), jornalista russo, autor de vários manuais literários. O livro *A arte da leitura expressiva*, saiu em 1904.

[9] Em 1906 foi publicado em russo o livro *Meu sistema*, do tenente dinamarquês J. P. Müller. Um verdadeiro *best-seller* internacional, o manual dos exercícios de ginástica inspirou o nome do Sistema de Stanislávski.

[10] *Memória e imaginação* é um livro de psicologia. Durante todo o processo de elaboração do Sistema, Stanislávski sempre se manteve a par do desenvolvimento da psicologia, lendo os autores contemporâneos e aproveitando seus conceitos e *insights* em seu próprio trabalho. *A arte da leitura expressiva* é um manual de declamação. Já o livro de Müller trata de ginástica, de preparação física. Foi do título deste volume que Stanislávski tirou a ideia de chamar de Sistema o desenvolvimento de suas ideias.

Assim como somente para um homem insensato se pode explicar tudo por meio de palavras, na nossa arte certas palavras e contornos claros da peça são necessários para quem não tem talento. Dirão mais ao talento as reticências ou as pausas silenciosas — nelas falam invisível e eloquentemente a alma e os sentimentos do autor. Essas pérolas da nossa arte serão disponíveis à multidão somente depois de passarem pela cena e pelo sucesso do artista. Para isso, antes de tudo, é necessário o talento do artista.

Sem talento não se pode encontrar e recolher da vida e da natureza aquilo que constitui material para criação.

A beleza é derramada em toda a natureza — tanto na vida quanto nas pessoas; as pessoas comuns passam, e, como cegos, não percebem nada, mas do olhar profundo do talento ela não vai escapar. As pessoas que vivem na natureza não percebem todas as suas belezas, até que o talento de um poeta ou um artista destaca essas belezas espalhadas por toda a parte.

Os nossos ancestrais viviam entre os heróis de Gógol, mas só os reconheceram após *O inspetor geral*, *As almas mortas*[11] etc.

Um mujique imundo parecia desinteressante para nós até que Lev Tolstói e os outros poetas descobriram a alma pura como um cristal de Akim de *O poder das trevas*.[12]

Nesta etapa, Stanislávski trabalha com o conceito de talento — no sentido de inspiração, trabalho intuitivo. Mais tarde, ele substituirá essa ideia de talento pela de inconsciente. Usando termos diferentes, este é um assunto para o qual sempre retornará ao longo de suas anotações. O cerne de seu trabalho é exatamente encontrar os mecanismos conscientes através dos quais acessar, estimular e proteger os processos inconscientes de criação.

Para encontrar a beleza na vida, também é necessário talento.

Para usar este material, para vivenciá-lo, se unir a ele e expressá-lo em forma viva de arte, também é necessário talento.

Tchékhov sempre dizia aos jovens autores: na arte, não importa o que vocês escrevem, mas importa como vocês escrevem. Para cumprir esse mandamento é preciso talento, porque cada um de nós certamente tem uma boa ideia, mas isso ainda não significa que ao expressá-la sejamos capazes de criar uma obra de arte.

---

[11] Trata-se da peça *O inspetor geral* e do romance *As almas mortas*, de Nikolai Gógol (1809-1852). Ambas as obras foram encenadas por Stanislávski no Teatro de Arte de Moscou.

[12] *O poder das trevas*, peça de Lev Tolstói (1828-1910).

Para unir e vivenciar o material a tal ponto que ele se torne familiar para o próprio ator, ou seja, para realizar o processo de vivência, também é necessário talento.

Para encontrar as formas da criação vivenciada, ou seja, para realizar o processo de encarnação, também é necessário talento.

Na nossa arte, as obras do artista somente têm valor quando chegam ao público, ou seja, quando penetram na alma do público.

Em outras palavras, o poeta transmite suas obras para o público por meio do sucesso do artista. Sem esse sucesso, a obra verdadeira não alcança o objetivo de nossa arte. Para esse sucesso também é necessário talento.

E ao final do trabalho criador, se a criação do artista é pura e elevada demais para ser acessível à multidão comum, são necessárias convicção e força de vontade para não vacilar e não sair do caminho criador certo — e para isso é necessário talento.

Para criticar a criação também é necessário talento.

O talento está em toda a parte e em tudo. Sem talento não se pode dar um passo na nossa arte. E quanto mais forte é esse talento, tanto mais amplas ficam as formas e os objetivos da arte.

Inteligência, temperamento, fantasia e todas as características físicas e espirituais da pessoa — sem exceção — somente adquirem seu valor e sua função para a arte quando estão completamente subordinados e dominados pelo talento criador.

Talento é uma palavra abrangente. Ela inclui a ideia de um grupo inteiro de habilidades espirituais.

Talento é uma combinação feliz de habilidades criadoras tanto do espírito quanto do corpo que incluem o dom da vivência dos pensamentos e sentimentos de outras pessoas e o dom de sua encarnação em imagens que contagiam e impactam o público.

(O talento é uma força espiritual independente que, no entanto, depende do estado geral do ator, que é o ponto de partida desse trabalho.)

Talento é uma força espiritual. Ele não pode ser visto, mas pode ser sentido.

Ele não é adquirido, mas é dado ao homem pela natureza e pode ser submetido ao desenvolvimento e à educação.

Ele é o objetivo dessa força.

Cada um é um pouco ator, visto que cada pessoa tenta parecer o que não é. O embrião do talento figurativo está dentro de cada pessoa, essa força não pode ser desenvolvida em todos, ou não está em tal quantidade e qualidade que mereça atenção. A maioria tem essa força congelada em um estado primitivo.

Os embriões dessa força são revelados de uma maneira bastante clara nas crianças. Elas reproduzem em seus jogos a vida ao seu redor.

Todas as pessoas são dotadas de imaginação, inteligência, temperamento, mas, nelas, essas forças são ordinárias e secas. [...]

Estudo do talento[13]

Explorar o talento significa:

Com a ajuda do sentimento, adivinhar a natureza do talento, ou seja, suas propriedades e aspirações.

Esse trabalho psíquico também se baseia no estado geral, autoestudo e autocrítica do ator no momento da criação.

Chama-se estado geral do artista o estado psicológico e as sensações do ator no momento da criação.

Autoestudo é a observação, investigação e análise mental de seu estado geral no momento da criação.

Autocrítica é a análise de seu estado geral e sua comparação com a impressão do espectador. [...]

É possível influenciar o talento e dirigi-lo com a ajuda da vontade criativa, do sentimento e do pensamento. Este trabalho espiritual do artista é uma continuação do estudo do talento.

Influenciar o talento significa persuadi-lo.

Dirigir o talento significa entusiasmá-lo com aquilo que será importante na imagem criada.

Dessa maneira, para poder influenciar e direcionar o talento, é necessário saber convencê-lo e entusiasmá-lo.

Pode-se usar esses meios de persuasão e de entusiasmo apenas nos casos em que o impulso criador do talento toma uma direção errada.

A intervenção precoce dos argumentos (a crítica) no processo criador do talento é perigosa (de acordo com Petróvski)[14] pelas razões a seguir.

Os impulsos criadores do talento devem ser instintivos e inconscientes. Essa espontaneidade do talento faz sua criação se tornar verdadeira e ingênua.

A interferência precoce da racionalidade na criação espontânea do talento o priva da ingenuidade. Esse tipo de interferência pode esfriar e até mesmo suprimir a criação.

Portanto, antes de influenciar e guiar o talento por meio da convicção e do entusiasmo, o artista deve adivinhar e avaliar o instinto do impulso criador de seu talento.

Depois de ter apurado o erro inconsciente de seu talento, o artista deve primeiramente influenciá-lo com persuasão e, em seguida, direcioná-lo por meio do um novo entusiasmo.

Para influenciar o talento com persuasão sem diminuir seu fervor criador, é preciso vontade, tato e conhecimento da natureza de seu talento.

---

[13] Do caderno de anotações de 1908. Stanislávski, K. CO 9. V. 5. Liv. 2, p. 326-328.

[14] Andrei Petróvski (1869-1933), ator, diretor e pedagogo.

Konstantin Stanislávski, Anatóli Lunatcharski e Bernard Shaw (1931).

Para convencer o talento, é necessário convicção de sua certeza, e também, força de vontade para, no momento exato, impedir que o talento sinta uma atração errada.

A consciência do erro inevitavelmente implicará frustração e resfriamento temporário do impulso criador. Então, para não o paralisar completamente, é necessário material para novas e mais corretas atrações para o talento.

Por isso, paralelamente à convicção, é necessário direcionar o impulso criador do talento por meio de novas atrações.

Para direcionar o talento por meio de atrações sem privá-lo da espontaneidade e da ingenuidade, também são necessários vontade, tato e conhecimento da natureza de seu talento.

É possível acender o fervor criador do talento com uma bela sugestão ou com uma ideia interessante que entusiasme a fantasia do artista. Esse material deve dar origem a uma nova e mais correta direção na criação.

Não são poucas as decepções e novas atrações que devem ser superadas antes que o instinto do talento perceba o caminho certo para a criação e encontre satisfação no resultado criado.

A autocrítica do artista avalia essa criação e a fixa para depois ser várias vezes repetida diante de uma multidão de espectadores.

Todo caminho violento para influenciar e direcionar a criação do talento é inútil. Ele não somente resfria a criação, mas também distorce a natureza do talento.

Fora dessas condições naturais, o talento é impotente.

Adaptando-se à natureza do talento, influenciando-o e orientando-o, pode-se reforçar, desenvolver, aperfeiçoar e, até certo ponto, expandir a criação do talento.

Vontade[15]

Neste momento do processo, o termo Vontade tem uma grande importância. Stanislávski frisa a distinção entre desejo e vontade. E trabalha com termos científicos, como desejo volitivo, tirados de suas leituras de psicologia. Como ainda não consegue identificar os mecanismos que levam ao estímulo e à manutenção do desejo no ator, se fia ainda na ideia de fascínio.

A vontade é persistente e prolífica. Para atingir um objetivo não é suficiente ter somente um momento de desejo — é necessária uma série longa e contínua de desejos na qual um gera outro, um empurra e produz outro.

Desses inúmeros momentos de desejo é formada (como uma escala inteira é formada de notas) uma melodia e uma sinfonia de momentos volitivos harmônicos que permitem e geram um ao outro. Todos esses inúmeros córregos volitivos perseguem um alvo comum e distante. Desta maneira, a vida é uma série contínua de desejos volitivos, uma série contínua de escolhas volitivas, e uma série de permissões volitivas ou reflexos e movimentos.

O mesmo acontece na criação. Não é suficiente um impulso de desejo para realizar todos os processos da criação. É necessário um número infinito de tais empurrões, de uma série de erros e distrações para, no final, encontrar o resultado certo e a direção certa da criação. E quanto mais momentos de desejos, tanto mais prolífica é a vontade. Quanto mais prolífica ela é, mais persistente e prolongada é sua ação. Quanto mais prolongada é a ação, tanto maior e mais forte é a criação.

(A vontade é paixão, fascínio, necessidade, e cada paixão é despótica.) A vontade é despótica.

Esse despotismo tem por base um fascínio que não conhece limites.

A vontade não leva em conta nenhuma das condições em sua aspiração ao objetivo. Por isso não é raro que o corpo físico não possa suportar os requisitos exigidos pela vontade.

A propriedade da vontade criadora é assimilar, repetir e se acostumar. Com várias repetições de inúmeros desejos criadores forma-se o hábito. O hábito inconsciente, frequentemente repetido, se torna uma necessidade. Cada necessidade é tratada conscientemente e é analisada. [...]

Definição de vontade[16]

A vontade é desejo e aspiração; excitador e motor da criação.

A vontade é a força imperiosa (lei).

A vontade é a força detentora (também).

---

[15] Do caderno de anotações de 1906-1907. Stanislávski, K. CO 9. V. 5. Liv. 2, p. 295-296.

[16] Ibidem, p. 338-340.

A vontade é a aspiração apaixonante.

A vontade — eu não posso fazer de maneira diferente.

Definir aspiração para a criação das imagens.

Definir a diferença entre a vontade de atuar e a vontade criadora.

Compaixão e sentimento.

Natureza da vontade: (Ribot)[17] [...]

A vontade é contagiosa (a força criadora contagia).

A vontade é inseparável da força criadora.

A vontade é prolífica: ela faz nascer pensamentos e sentimentos. [...]

Conhecer a natureza da vontade significa, antes de mais nada, conhecer:

- seu volume e sua força;
- sua energia e seu ímpeto;
- sua continuidade e sua perseverança;
- sua inclinação a estar consciente, ou seja, o potencial racional da vontade;
- seus hábitos e sua experiência;
- a facilidade de sua estimulação. [...]

Desenvolver e educar a vontade significa exercitar, fortalecer e aumentar a continuidade de sua ação, aplicá-la às tarefas da arte, fortalecer sua consciência, dirigir sua ação, harmonizar seus elementos constituintes, eliminar dúvidas e hesitação e, por meio de exercícios, acostumá-la à atividade criativa, isto é: à arte do ofício e ao ambiente da criação.

Os exercícios corretos da vontade.

A disciplina da vontade.

O plano de trabalho.

Qualquer força espiritual, assim como os músculos de corpo, exige um desenvolvimento gradual. […]

Definição das vontades [da personagem][18]

Uma vez que o papel está dividido em trechos psicofisiológicos, ou seja, em pequenos ou grandes grupos de vontades semelhantes, é necessário perceber a essência psicológica de cada trecho e, em seguida, definir com palavras o objetivo da aspiração psicológica escondida em cada um.

---

[17] Théodule-Armand Ribot (1839-1916) foi um psicólogo francês, professor da Sorbonne e do Collège de France, cuja maior contribuição para a ciência foi seu trabalho sobre a perda da memória como sintoma de doenças cerebrais. Seu livro *Doenças da memória* foi uma obra seminal para a análise das anormalidades da memória em termos psicológicos. Com o tempo, seu trabalho derivou para os fatores emocionais e afetivos na psicologia. Desempenhou um papel importante na elaboração do conceito da memória afetiva do Sistema de Stanislávski.

[18] Do caderno de anotações de 1911. Stanislávski, K. CO 9. V. 5. Liv. 2, p. 352-360.

É muito importante seguir exatamente este método e ordem neste processo psicológico porque a percepção da essência espiritual escondida em cada trecho separado do papel provoca o sentimento afetivo, enquanto a definição verbal do sentimento afetivo determina um objetivo psicológico incerto e mal definido.

Durante as primeiras experiências desse tipo ocorrem, quase sem exceção, os mesmos erros, a saber: primeiro, para o artista é difícil deixar sua posição de ator e entrar na posição de uma pessoa que vive na casca da personagem, por isso os inexperientes nesse trabalho determinam apenas os desejos do ator e não as vontades daquela pessoa que eles representam. Em outras palavras, neste caso, o ator na maioria das vezes determina os resultados que ele gostaria de alcançar com sua atuação. Por exemplo, diz ele, neste trecho eu estou preocupado, e naquele, fico bravo, e no terceiro, amo, tenho ciúmes, tenho medo, sofro, alegro-me, choro, rio, duvido, estou perplexo ou fico surpreso. Será possível ter desejo de se preocupar ou de ficar bravo ou de querer amar? Experimente querer ficar com ciúmes, querer ter medo ou sofrer ou querer chorar, rir, estar perplexo ou ficar surpreso. Esses desejos não são viáveis para a vontade e por isso esses desejos não devem existir.

O fato é que são desejos irrealizáveis e isso confundirá a nossa vontade e, como resultado, começará a anarquia dos músculos sem sentido ou da ação mecânica, ou seja, começará o reino dos clichês ou convenções habituais de atuação que logo chegam com seus desserviços.

A arte de vivência[19]

Assim como um músico fica embriagado pelo som, o artista plástico pelas cores, o escultor pela linha e o poeta pelo verso sonoro, o ator chega ao êxtase sentindo a beleza da sua criação imaginativa, e dessa sensação a partir da representação dessa criação, ele chega às sublimes vivências espirituais.

Desta maneira, a ideia é percebida na forma, e a forma leva à transmissão da vivência espiritual.

É o culto da forma e da beleza.

Entre o sentimento simples e o estético pode-se fazer o mesmo paralelo que existe entre a planta do campo e aquela de estufa. Uma cresceu em liberdade; a outra é cuidadosamente cultivada pela imaginação artística e pelo gosto refinado no ambiente protegido pela beleza.

Essas duas direções criadoras, devido às qualidades congênitas internas e externas dos artistas, formam inúmeras combinações de personalidades artísticas que são individuais e não se repetem na vida. Os limites de suas direções não podem ser desenhados e bem definidos. Até certo ponto, a mesma pessoa pode ser apta tanto à vivência natural quanto à encarnação estética ou à representação técnica.

---

[19] Do caderno de anotações de 1908. Stanislávski, K. CO 9. V. 5. Liv. 2, p. 346-347.

É verdade: não existem artistas que somente vivenciam e nunca representam. Do mesmo modo, não existem artistas de vivências estéticas que não sejam capazes de chegar à profundidade psicológica dos sentimentos. [...]

Toda criação baseia-se na vivência, que varia em cada caso particular, dependendo do estado geral do criador e do tema que o cativa.

O ofício começa assim que a vivência criadora termina. [...]

Essa arte surreal e um pouco exaltada baseia-se na vivência peculiar e sincera.[20]

Nela a sensação da forma é tão forte e bonita que o próprio sentimento é percebido nas imagens, linhas e sons. [...]

A necessidade dessa beleza é natural. [...]

A base é o esteticismo da natureza artística, ou seja, um sentimento de beleza. A vivência na sua reflexão plástica.

É necessário expressar plasticamente as vivências artísticas. Essa necessidade é ajudada por uma imaginação desenvolvida, pelas cores, linhas, pelos sons e pela flexibilidade natural dos músculos do corpo que expressam a beleza dos sentimentos.

A vivência psicológica é o resultado de uma experiência estética ou de êxtase.[...]

Existem artistas que animam sua vontade criadora mais facilmente pelo contato com representações e impressões de beleza plástica, musical ou literária. A encarnação dessa beleza por um corpo palpitante, vivo e sensível leva-os ao êxtase.

Nesta arte há o processo inverso da criação. Não é a necessidade interior da vivência que gera encarnação, mas é o contrário: a necessidade da encarnação gera o êxtase da vivência.

A imaginação é desenvolvida em termos de linhas, cores e som.

O primeiro sentimento criador é estimulado pela essência da vivência, e o segundo, pela beleza da forma que a expressa. No primeiro caso, é a criação em prol da essência, enquanto no segundo é a criação pela forma e, no terceiro, em prol do impacto. [...]

A diferença na criação gera diferença na impressão e no impacto sobre o espectador.

Ao perceber a vivência e ao se sentir uma testemunha ocasional, o espectador, por modéstia, fica imóvel para não atrapalhar aquilo que está acontecendo. Sua atenção e concentração levam, primeiro, à curiosidade e, em seguida, à necessidade humana de comunicação emocional. Esse tipo de espetáculo causa empatia e vivência. Ao ter vindo para se divertir, o público cai em poder do ator, que age com hipnose, contagiando o espectador com sua vivência espiritual. O espectador descobre a vida, inquieta-se com ela e a vivência. Ele está na cadeira de observador, mas, afinal de contas, por meio da compaixão começa a sentir amor e simpatia em relação aos atores. Aproximam-se pela sensação partilhada da comunicação espiritual. Esse efeito baseia-se na empatia, no parentesco dos sentimentos e na necessidade humana de comunicação. A cortina se abre e logo vem o cheiro da vida, cada um reconhece o quanto foi emprestado da vida. [...]

---

[20] Do caderno de anotações de 1908. Stanislávski, K. CO 9. V. 5. Liv. 2, p. 348-349.

Na arte de representação,[21] o observador está na cadeira de espectador, que comprou com dinheiro o direito não somente de assistir, mas também de se envolver com o espetáculo. Ele é o dono no teatro. Ele não observa casualmente; espera que seja demonstrado perante seus olhos tudo o que precisa ser visto. Ele, portanto, não sente gratidão por essa chance de observar casualmente, pelo contrário: fica irritado quando nem tudo é mostrado claramente e em voz alta. Querendo olhar e escutar, ele não fica ligado ao palco, mas está calmo sabendo que lhe será servido tudo aquilo que adquiriu ao pagar pelo direito de olhar e escutar. [...]

Das anotações artísticas de 1907-1908[22]

Das conversas com Petróvski[23]

Como regra, as pessoas misturam dois conceitos: desejo e amor.

O desejo de possuir uma mulher ainda não é amor. Da mesma maneira, o desejo de ser ator ainda não é talento.

Quando você olha uma pessoa no momento de seu sofrimento ou no momento em que ela sente uma profunda dor, você fica assustado com o seu estado ou com a manifestação de sofrimento, e não com o sofrimento em si.

Quando, com o passar do tempo, a ferida causada pelo sofrimento se cicatrizar e o infeliz se acalmar e começar a contar tranquilamente sobre o tormento psicológico que viveu, o próprio fato ou o âmago da desgraça ressuscita perante o interlocutor em todos os detalhes. Este eco do passado que agora não está ofuscado pela manifestação dolorida do sofrimento chega até a consciência do interlocutor. Neste momento, quem conta está tranquilo, enquanto o interlocutor chora.

A fantasia desenha o que não existe ... A imaginação desenha aquilo que não aconteceu, mas poderia ter acontecido.

A memória é irmã da imaginação.

Tentei encarnar o papel logo depois da leitura da peça, enquanto a imagem ainda não estava criada internamente, porém Petróvski achou isso errado.

A vontade. O ator é um grande pêndulo que funciona com confiança, anunciando cada minuto e segundo. A cada hora ele bate alto.

---

[21] Separação e contraposição da arte de vivência (*perejivánie*) e da arte de representação (*predstavlénie*) são essenciais para as abordagens estéticas de Stanislávski.

[22] Manuscrito nº 773. Das anotações artísticas de 1907-1908. Stanislávski, K. CO 9. V. 5. Liv. 1, p. 316-320.

[23] Em agosto de 1907 Stanislávski leu para o ator A. Petróvski e discutiu com ele seu manuscrito *Livro de cabeceira do ator dramático*, fazendo anotações nas margens das páginas.

Os espectadores são o pequeno pêndulo com uma fraca badalada e um ritmo quase inaudível dos segundos e dos minutos.

O ator que está em cena deve fazer todos esses pequenos pêndulos badalarem em uníssono e em harmonia com o seu pêndulo.

Penso em fazer o seguinte: o primeiro capítulo seria a introdução, o segundo capítulo seria a vontade (a vontade é o estímulo da criação. Para criar, é necessário desejar a criação). O terceiro capítulo seria o talento. (O talento é o executor da vontade criadora.)

Analisando profundamente a peça, o ator adivinha com o sentimento e o instinto criador o que é inconsciente e inexprimível pelas palavras e que orientou a criação do poeta, sendo o principal âmago de suas obras. Apenas uma pessoa estúpida pode expressar tudo em palavras. [...]

A vivência acontece à base dos sentimentos principais, fortes, definidos e positivos, e não à base de sua falsificação. Somente permanecendo no chão firme o ator pode criar por meio de um instinto criativo e do sentimento espontâneo. Todo o resto fica ao redor dos sentimentos, mas não é o próprio sentimento.

Como o arco-íris tem as cores básicas, o homem tem os sentimentos básicos. Eles servem como base. [...]

A expressão não deve exceder os sentimentos. Senão o público não acreditará na sinceridade: ao perceber os espaços vazios que foram aumentados artificialmente, o público não acreditará na totalidade. [...]

A maturidade que hoje celebrou Leonídov[24] abre-lhe os segredos da arte e novos caminhos verdadeiros. Tomara que não seja tarde demais para ir por este caminho. Tomara que seu caráter e a natureza não tenham sido ainda deformados. Então, ele estará salvo. Tudo o que foi dito para ele na sua juventude, de repente, se ilumina na consciência e, ao sair do fundo, torna-se vivo, e os fatos dessa confirmação acotovelam-se uns com os outros, tecendo uma cadeia ininterrupta de verdades que são evidentes, convincentes, sentidas e compreendidas. Agora se pode falar com Leonídov na mesma língua, e ele entende a essência. Ele não vai esquecer o que é importante, embora talvez ele sozinho ainda não encontre o que é importante na arte. Apenas hoje ele percebeu a verdade simples que eu, sem sucesso, repeti-lhe durante uns quatro anos. Ele avaliou sua experiência inútil e viu novos horizontes para a criação. Eu lhe falei o seguinte:

— O autor escreve palavras. O ator cria a partir de si mesmo e vivencia a imagem. No caderno em que o ator anota o papel, do lado direito está a obra do autor, enquanto, do lado esquerdo, ele anota seu trabalho espiritual criador. Qualquer que seja sua condição, ele sempre pode introduzir-se na imagem da personagem e vivenciá-la verdadeiramente, e não desempenhar e representar o que ela quiser. Em um dia, ele atua melhor, e, no outro dia, pior, mas é sempre a mesma personagem e os mesmos sentimentos, e ele sempre os vive e não se adapta a eles.

---

[24] Leonid Leonídov (1873-1941), desde 1903 até 1941, um dos atores principais do Teatro de Arte, foi também diretor e pedagogo.

Para isso é necessário: 1) Tranquilizar braços, pernas, tronco e o corpo inteiro, libertando-o de qualquer tensão, porque, caso contrário, toda a energia se espalha sem objetivo pelo corpo inteiro, e não se concentra em um ponto no interior do ator. A energia dispersa provoca convulsões feias e tensas no corpo. E quanto mais forte for a energia, mais fortes e mais feias serão essas convulsões e outros defeitos físicos. Eles impedem que se perceba aquele sentimento sincero que talvez nasça na alma. 2) Fazer o mesmo com os músculos faciais, com as sobrancelhas, a boca, as narinas, com os dentes apertados, com os olhos esbugalhados e outros músculos. 3) Tentar colocar-se no estado psicológico da personagem e vivê-la com toda pilha concentrada de nervos e de energia reunidos em um único centro interior e sem pensar absolutamente em como serão ditas as palavras do papel. 4) Cada sentimento deve ser abordado de maneira séria e viril (para as mulheres também). Sempre se apoiar em um sentimento positivo definido, mantendo, ao mesmo tempo, todos os degraus lógicos e psicológicos da sua transição e transformação. Quando um degrau é omitido, quebra-se a organicidade, a lógica e a verdade, e começa a falsidade. É necessário saber e observar a psicologia das pessoas. Por exemplo, cada susto começa com uma surpresa e, em seguida, você se dá conta, e depois vem o medo, depois, a busca de solução etc. É impossível se assustar e imediatamente entender tudo.

Os atores são sentimentais no palco. Eles não querem viver para si e por sua própria conta. Eles tentam enganar o público por conta do autor e pelos meios mais ingênuos. A beldade tenta mostrar o quanto ela é querida nos episódios mais dramáticos; ela tenta provocar piedade nos espectadores, representando como ela está infeliz. Tudo isso não é um sentimento verdadeiro, mas sua falsificação grosseira e vulgar. O ator senta-se entre duas cadeiras. Quando é criador, o ator não tem necessidade de se tornar um representador de um papel, apoiado em sentimentalismo e em convenção. O criador apoia-se em sentimentos básicos. "Como são belas as estrelas, a lua, as flores"— canta o ator-representador sem pensar nem na lua, nem nas flores: ele só sentimentaliza os sons das letras que formam as palavras "lua" e "flores". "Como são belas as estrelas"— diz o artista-criador e, antes de tudo, ou recorda a mais bela estrela que ele viu ou ele a vê na sua imaginação. Para ele é importante ver a estrela e lembrar-se de que precisa falar em voz alta. Ele não sabe como pronunciará a palavra "estrela". Tendo dicção e autocontrole de ator, ele deve pronunciá-la com entusiasmo genuíno, não imitando entusiasmo. Estas abordagens psicológicas constituem a criação do ator e são elas que precisam ser descobertas com a ajuda do estado geral, da autocrítica e sob a orientação do diretor. Uma vez que as abordagens forem encontradas, devem ser registradas o mais rápido possível ao lado do texto do ator. É necessário ser psicologicamente meticuloso para realizar essas abordagens psicológicas, e, neste caso, o ator certamente terá acertado ao encontrar a personagem. As vivências em si são aleatórias e dependem de todo o tipo de detalhes sutis, a começar pelo estômago e pelo sistema digestivo, e a terminar pelo tempo e pelas notícias políticas do dia. [...]

A atitude séria com relação à vivência[25]

A arte do ator-criador baseia-se na vivência, na encarnação das imagens e no impacto delas sobre o espectador.

Esse trabalho artístico requer talento especial, técnica espiritual e física, conhecimento, experiência, trabalho assíduo e tempo.

Raramente as condições do teatro facilitam esse tipo de trabalho porque, na maioria dos teatros, as peças são encenadas em poucos dias ou semanas e na ausência de atores e diretores adequados.

A prática formou um tipo diferente de atores e de teatros. Por falta de tempo e de forças criadoras apropriadas, as peças não são vivenciadas, mas relatadas ao público por meio de atuações cênicas convencionais. Aproveitando a ingenuidade da multidão, durante longos anos ela foi acostumada ao fato de que as pessoas e a vida na nossa arte deveriam ser retratadas de algum modo específico, e não como elas são retratadas na literatura e nas outras artes ou pela natureza. Isso se dá porque o teatro é a arte da convenção, e, por isso, se acha que quanto mais convenções, melhor. O ator não morre de verdade; só quer parecer estar morrendo, apesar de as paredes da casa serem feitas de tecido. Ao contrário das outras artes, o teatro decidiu ficar o mais longe possível da vida. Estranho. Este ponto de vista é compartilhado por pessoas que se consideram seguidores de Shchépkin, que nos legou buscar o material diretamente da natureza.

Desde a juventude, o público se acostuma com todas as esquisitices teatrais e não pensa na existência de outro tipo de arte, mais verdadeira.

Talvez todas essas razões expliquem por que embora o público, sentindo necessidade da arte dramática, amando o teatro, mesmo assim o trata com desrespeito, e muitas vezes até com desprezo. E ele tem razão. [...]

---

[25] Manuscrito nº 773. Das anotações artísticas de 1907-1908. Stanislávski, K. CO 9. V. 5. Liv. 1, p. 325.

Vivência (criação)[26]

O ator aprende as palavras do papel, e não seus pensamentos e sentimentos. E nisso já existe mentira e incoerência. Na vida, os pensamentos e os sentimentos causam as palavras, e não vice-versa. Quando uma pessoa entra na sala, ela faz isso por causa de algum impulso ou para alguma finalidade: ou para encontrar alguém ou algo ou para ver a pessoa que está sentada lá e falar-lhe da ideia que lhe veio à cabeça, ou obter sua resposta sobre a questão que provocou o pensamento, ou para apresentar ou explicar um sentimento que penetrou sua alma.

Será que o ator entra no palco com o mesmo sentimento ou objetivo? Que ele verifique uma vez seu estado geral quando entra no palco ou em outro momento do papel. O ator entra no palco porque, segundo a peça, ele deve entrar e pronunciar as palavras. Seu papel começa quando atravessa o limite do cenário. Antes disso, nos bastidores, ele era o ator, e não vivenciou aquilo que o fizesse entrar no palco. Além disso, o ator vem no primeiro ato sabendo muito bem o quinto ato, e ele não tenta esquecê-lo; pelo contrário, parece que quer exibir seu bom conhecimento da peça. Se seu papel fosse trágico e terminasse com a morte, ele não esqueceria da tragédia final no primeiro ato apesar de que, segundo o papel, ele deveria estar despreocupado e alegre. Será que na vida é a mesma coisa? Será que sabemos o que nos espera na velhice?

Não é raro que a tarefa do primeiro ato para o ator trágico que morrerá no quinto seja mostrar toda a sua animação, alegria e vitalidade. Por isso, neste caso ele deve esquecer do drama e da angústia, tão amados pelos atores de teatro, para mostrar a alegria e a juventude. Os primeiros sinais trágicos ele deve receber sem o ***pathos*** ou o horror que sempre aparecem no palco, os quais não respeitam nem a coerência fisiológica nem a psicológica. Os primeiros sinais do drama são recebidos com espanto ou perplexidade. A perplexidade é da juventude e é passageira. Quanto mais se repetem os encontros trágicos, tanto mais profunda, forte e prolongada se torna a perplexidade, e tanto mais forte e mais gradualmente ela expele e aflige os impulsos da juventude. No quinto ato a tragédia suprime a juventude que, aos poucos, começa a definhar e dar espaço à tragédia que cresce na alma humana. Somente no quinto ato o tom e a aparência trágicos do ator justificam-se pela situação, mas uma vez que o tom já foi utilizado inoportunamente e fora de propósito nos primeiros atos, ele não funciona mais porque já perdeu sua força...

O plano da segunda parte do livro. Sobre a vivência[27]

A própria palavra "vivência" fala sobre a vitalidade do sentimento criador. Para que o sentimento vibre e anime, a primeira condição é que o ator deve vivenciar os sentimentos vivos e reais, aqueles que a própria natureza faz nascer nele e não aqueles que os cientistas, os estilizadores e os teóricos lhe instigam. É necessário o sentimento em si, e não a sua representação. (Veja Nemiróvitch-Dânchenko sobre o germe.) É necessário vivenciar seus próprios sentimentos, experimentados na vida.

---

[26] Manuscrito nº 773. Das anotações artísticas de 1907-1908. Stanislávski, K. CO 9. V. 5. Liv. 1, p. 370.

[27] Das anotações de novembro-dezembro de 1913. Stanislávski, K. CO 9. V. 5, Liv. 2, p. 433-434.

Então, a criação com base no afeto.

Sentimentos afetivos da vida e da cena. A maioria é inconsciente.

O plano. O fim. Somente aquele que encontrar seu pulso e seguir seu curso, ou seja, que conseguir fazer de modo independente o mesmo que o autor fez, será capaz de sentir, nas palavras de Gógol, "a vida contida na peça".

Somente seguindo esse caminho autor e ator se fundirão, dando as mãos um ao outro, e essa fusão resultará em uma criação conjunta, em harmonia, sem a qual não poderia existir arte. Somente com essa fusão o autor e o ator vão ajudar e não interferir um com o outro.

A vivência, tal como na vida, deve partir do centro para a periferia e da alma para o corpo. Devemos, primeiramente, sentir, e o que foi sentido por si só será refletido no corpo. Se ambos os atos — a vivência e a derivada dela, a encarnação — não andam de mãos dadas, então não pode existir a vida.

Você não pode ter o sentimento no dia de ontem e hoje copiar o resultado no palco: é a arte da representação, uma imitação da vida, e não a própria vida. É necessário, portanto, se encontrar com o autor por dentro da peça, no coração dela, e não na superfície. É necessário se unir na essência, no coração da peça, e seguir o fluxo de seus vasos sanguíneos, da aorta, ou seja, ir pela circulação interna do papel ou pelo constante movimento do fluido nervoso. Não se deve copiar os sentimentos do autor, mas é preciso vivenciar com seus sentimentos o mesmo, a mesma essência que o autor vivenciou, posto que você só pode vivenciar por meio de seus próprios sentimentos, e não por meio dos sentimentos dos outros.

Como se pode descer até o fundo?

Quando se desliga completamente de tudo o que vem de fora e se entrega àquela atmosfera que é criada pelo autor, você começa a sentir os objetivos criadores do autor e da personagem, e a se aproximar gradualmente da peça: primeiro, ao simpatizar com o papel, e depois, ao sentir. E, então, você entra na atmosfera da pura arte. Mas aqui há um novo problema e é fácil de se perder, visto que a peça e o papel, como um organismo vivo, têm a estrutura complexa e o sistema completo dos nervos.

Pode se virar unilateral na sua vivência e seguir o lado externo do tema da peça, a sua periferia, sem descer ao seu coração que, ao bater, anima a criação. Na peça e no papel estão vivos a essência e o espírito, o resto é apenas seu organismo exterior. Desse jeito, é possível aproveitar apenas uma parte da obra e se tornar bastante incompleto em sua criação. Nesse caso, a obra fica inacabada. Imaginem uma pessoa a quem a natureza se esqueceu de dar os dedos das mãos, abrir os olhos, esculpir o nariz. Afinal de contas, uma pessoa mal completada pela natureza e o papel que não foi examinado até o fundo não estão vivos, são apenas rascunhos. [...]

Arte e ofício

Das anotações artísticas de 1907-1908[28]

Os atores que não vivenciam, mas representam por meio de seu ofício, acostumam-se a exagerar as paixões e a sua expressão. Eles transformam uma surpresa simples em horror, medo em pânico, seriedade simples em fatalidade, fanatismo ou maldição, o sorriso vira gargalhada e a alegria simples torna-se excitação convulsiva e histérica.

Dessa maneira, viola-se a psicologia natural e gradual. O ator-artífice sabe em que momento ele deve ficar assustado e, de acordo com a rubrica, se assusta imediatamente. Isso não é verdadeiro e, portanto, não é natural.

Na vida, o susto é precedido por uma inteira gama de sentimentos: surpresa, consciência, percepção, susto e, depois, confusão, desespero, desânimo, lágrimas etc. As instâncias intermediárias são omitidas e apenas os extremos finais ficam. Mas eles não podem ser abordados diretamente, e, por isso, esse tipo de atuação, sem abordagem, é direto demais. É representação ou macaquice, e não uma vivência natural e verdadeira.

Das anotações artísticas de 1908-1913[29]

No teatro, eu odeio o teatro. [...]

O grande mal para o teatro é que os artistas são muito propensos a transformar sua arte em simples ofício.

A arte do ator consiste na criação e na sua repetição.

Cada obra exige a plena realização de todos os processos criativos.

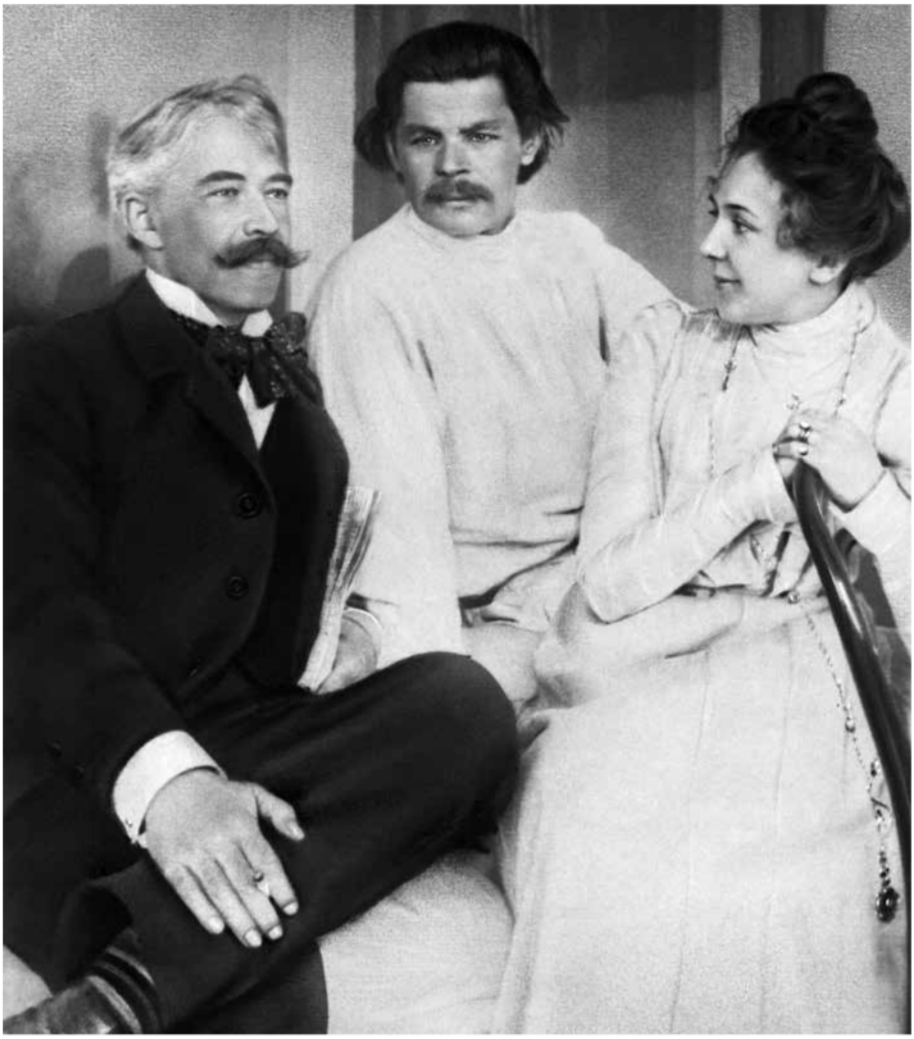
A maioria dos atores pensa de maneira diferente. Eles aprendem técnicas de representação cênica uma vez e definitivamente. Como regra, essas técnicas são elaboradas pela simples experiência cênica e pela prática ou são emprestadas de outros atores, ou são aprendidas na rotina da interpretação cênica.

Elas têm pouco a ver com a vida real, com a fisiologia e a psicologia humana, e, ainda mais comum, é que elas contradigam radicalmente a natureza. [...]

---

[28] Manuscrito nº 773. Das anotações artísticas de 1907-1908. Stanislávski, K. CO 9. V. 5. Liv. 1, p. 323-324.

[29] Manuscrito nº 545. Das anotações artísticas de 1908-1913. Stanislávski, K. CO 9. V. 5. Liv. 1, p. 396.



Konstantin Stanislávski, Maria Lílina e Maksim Górki na Crimeia em 1900.

Sobre o modo mecânico de atuação[30]

Stanislávski chama a atenção para um processo típico de atores em sua vida profissional: a substituição da vivência pela reprodução mecânica de seu resultado. Esta é sua maior crítica ao trabalho dos atores profissionais de sua época — e o ponto que atacará para tentar criar condições para que a vivência possa estar presente a cada apresentação.

---

[30] Do caderno de anotações de 1911. Stanislávski, K. CO 9. V. 5. Liv. 2, p. 360.

Uma série de hábitos conscientes forma a experiência. Com o passar do tempo, essa experiência se torna tão familiar que passa a ser usada de maneira mecânica, sem pensar. No final, a experiência consciente se funde com a consciência e com toda a natureza do artista de tal modo que se transforma em motricidade. Mas essa motricidade assimilada pela consciência é o resultado da consciência fortemente vivenciada.

Observa-se esse processo em artistas que precisam atuar o mesmo papel diversas vezes. Às vezes, o artista chega a tal ponto que, ao repetir a criação no palco, pensa em outras coisas, e esse pensamento paralelo não interfere em seu trabalho. Há casos em que algum incidente interrompe subitamente o artista e, antes de continuar a criação, ele tem que lembrar qual é o ato e qual é a peça que está apresentando. Para isso, em um segundo ele examina a si mesmo, o ambiente da cena e, pelo figurino e pelo cenário, percebe onde se encontra e o que está apresentando.

É comum que um artista consiga causar uma forte impressão com uma atuação assim. Às vezes acontece de um artista dizer um monólogo mecânica e absolutamente certo, mas ser obrigado a ressuscitar todo o significado oculto desse texto e a história de sua vivência. Muitas vezes não consegue resposta à pergunta: "Como você chegou a tal detalhe?", porque toda a história da vivência foi esquecida, mas o resultado se mantém no nível motor.

É o mesmo caso do pianista que acostuma seus dedos a uma determinada passagem.

É necessário muito esforço quando se quer mudar o hábito. [...]

O ofício do ator criou o teatro no sentido ruim da palavra.[31]

Estou falando do teatro como diversão vulgar, do teatro de cortina vermelha com bordas de ouro, do teatro de efeitos gritantes, da vulgaridade sedutora, da riqueza miserável, do cabotinismo, da libertinagem, da publicidade descarada, dos lucros e das popularidades fáceis. Falo dos atores com vozes altas e das atrizes com saias farfalhantes. Sobre esse tipo de instituição que difama o nome do teatro e dos atores pode-se falar somente com desprezo, uma vez que é uma das mais nocivas instituições que contaminam toda a sociedade com seu veneno pútrido.

Desse tipo de teatro e de seus atores me afasto com desprezo e desejo que ele morra o mais rápido possível. [...]

O ofício[32]

Os clichês e as convenções que ficaram acessíveis a todos logo se tornam vulgares igual a um chapéu ou a um vestido que entra na moda. Quando a moda abrange todos os grupos sociais, quando uma costureira, uma camareira ou uma cozinheira etc. começam a usar o chapéu que está na moda, essa moda deixa de parecer bonita e as ditadoras da moda tentam criar um modelo novo que as distingue da multidão e que seja algo diferente do figurino de ontem, que se tornou desgastado e vulgar.

---

[31] Do caderno de anotações de 1908. Stanislávski, K. CO 9. V. 5. Liv. 2, p. 347.

[32] Manuscrito nº 907. Stanislávski, K. CO 9. V. 5. Liv. 2, p. 390-396.

Quando o clichê e a convenção ficaram acessíveis a todos, todos os atores parecem iguais: camareiras em vestidos de moda.

Os clichês mecânicos são demasiadamente prestimosos. Eles surgem antes do sentimento e, dessa maneira, fecham-lhe o caminho. […]

O veneno do ofício é tão forte que envenena até tais colossos como Salvini.

O sentimentalismo é ferrugem que corrói e destrói o sentimento verdadeiro.

O clichê é coveiro. Mal o verdadeiro sentimento se apaga, ainda que seja por menos de um segundo, o clichê, tal como um coveiro, já propõe seu serviço.

Hoje eu vi na janela de uma loja a seguinte publicidade: são expostas duas fotografias do mesmo rosto. Uma é nada mal, feita por um bom fotógrafo, e a outra é instantânea. Do lado de uma das fotografias expostas há uma inscrição: "Veja e decida." Do outro lado: "Acabei de fotografar, pronta em uma hora." E, embaixo, com maiúsculas: "Velografia" (ou seja, a fotografia rápida).

Eu me lembrei dos artistas verdadeiros e dos artífices. Entre os artistas e veloartistas, a diferença é tão enorme quanto entre essas duas fotografias. […]

O clichê. Primeiro, da vivência surgiu sua encarnação exterior na ação. Depois, por causa da repetição frequente e errada e do sentimento não fixado a tempo, o sentimento empalideceu, sumiu e ficou esquecido; então, ficou somente a ação, que se tornou o procedimento do papel.

No início, esse procedimento foi usado somente no novo papel, como se fosse uma nova sobrecasaca que, no começo, é vestida somente nas solenidades; mas depois o clichê ficou desgastado e foi usado em todo tipo dos papéis, como se fosse uma velha sobrecasaca que é vestida diariamente. […]

Por que gostam do clichê, da rotina e do ofício? Porque o público, sem entender de todo a arte verdadeira e apesar disso, quer ser um conhecedor precisamente da arte do ator. Quer entender o ator. No ofício está claro o que o ator faz e como ele representa. Tudo tem sua forma, tudo é visível, óbvio e claro. Na arte verdadeira, assim como na vida, tudo se sente, mas nada está claro. É preciso intuir. [...]

O ofício elabora uma tranquilidade fria, vazia e sem conteúdo, e também o autodomínio acompanhado pela falta total do temperamento.

A mais vergonhosa de todas as profissões é o *emploi*[33] dos bons papéis.

Exploração. O *emploi* dos bons papéis em tinta vermelha e anúncio em letras maiúsculas impressiona o público. [...]

---

[33] Stanislávski usa o termo francês *emploi*, que significa o tipo de papel de um ator que corresponde a sua idade, aparência e forma de representação.

Tanto na vida quanto na cena o sentimentalismo falsifica os sentimentos; mas como a margarina nunca poderá substituir a manteiga verdadeira, assim o sentimentalismo não substituirá nem bondade, nem elevação, nem beleza, nem poesia, nem dignidade, nem grandeza, nem perdão. Entretanto, é frequente que na vida e na cena as pessoas ou os atores sentimentais sejam tomados como bons, dignos, poéticos, elevados etc. [...]

O clichê mais audaz é emprestado da vida. Ele pode ser ressuscitado, e nesse caso deixará de ser clichê. Se o deixar como clichê, ele vai semear morte ao seu redor. [...]

Eliminar os clichês significa tirar do artista seus coturnos, máscaras, brinquedos e coisinhas teatrais, acomodações, procedimentos etc. [...]

Por que o mesmo ator, quando está na cena, é um idiota, e quando desce para a plateia e assiste aos outros no palco (ou seja, quando está no papel do público) é inteligente? Por quê? Por várias razões: porque quando está na cena desejando fazer impressão com as palavras simples da vida, ele não acredita na força da simples vivência e procura os meios cênicos brutais; eles são brutais e não raro são tolos. Os clichês são diretos e, quando utilizados na psicologia tão delicada quanto a da peça de Turguênev *A corda sempre arrebenta...*, acontece que querem fazer o bordado com uma alavanca. […]

Ao guardar um estoque inteiro dos procedimentos, clichês e moldes que possam servir a todos os momentos da representação cênica, o ator-artífice já não precisa criar nada, e pode apenas usar aquilo que aprendeu uma vez e para sempre. Eles precisam de ensaios não para a criação do espírito e da carne de cada papel, mas apenas para a escolha dos clichês prontos. É por isso que os artífices valorizam não a própria qualidade da individualidade da imagem criada pelo artista, mas apenas a velocidade do trabalho.

Clichês[34]

Quando você começa a realizar o sonho pela primeira vez é o momento em que o espírito imperceptível encontra a matéria áspera e evasiva. Tenham cuidado: a segunda vencerá o primeiro. É necessário adicionar a matéria ao espírito suavemente, caso contrário, a matéria ganhará e aparecerá um clichê. Devemos começar com o sussurro. O mínimo possível de gestos. O máximo possível de tarefas.

É importante encontrar o minério na peça. Cada peça tem uma boa veia de minério e é aqui que precisa escavar. [...]

O clichê é algo obrigatório. Um nasce e o outro desaparece.

Substituir o objeto, substituir as tarefas.

A liberdade muscular. [...]

O clichê é algo normal, como a mentira ao lado da verdade, como o mal ao lado do bem. Por isso novos e mais novos clichês devem nascer e o ator deve sempre e continuamente arrancá-los como ervas daninhas que sufocam a rosa. Essa destruição dos clichês é um dos aspectos importantes da técnica do ator. [...]

---

[34] Das anotações de novembro-dezembro de 1913. Stanislávski, K. CO 9. V. 5. Liv. 2, p. 429-430.

Muitos clichês ocorrem porque:

a) o ator quer falar alto e, principalmente, com clareza porque tem desejo de pronunciar suas palavras de maneira correta, gramatical e logicamente;

b) o ator quer ser contido nos gestos e, em especial, no seu jeito de andar; quer ser reservado e suave, e isso cria falta de organicidade e rigidez;

c) o ritmo da fala, do andar e dos movimentos são grandes e perigosos grilhões. [...]

[...] A delicada vivência interior é violino. Os clichês são tambor. Por causa do tambor não se ouve o violino.

Antes de tudo: fora o tambor!

Comparar: aquarela e verniz espesso. (1914. O inverno.)[35]

Direção[36]

Ação, palavra, linha, cor, ritmo.

As rubricas do autor ofendem o diretor.

Ação é o espírito verdadeiro e palavras são carne.

Linhas e cores são o coração da obra.

Ritmo é o âmago da dança.

A relação da ação com a arte teatral é a mesma que a do desenho (contorno) com a pintura, da melodia com a música (ou seja, a ação é o fator principal; todo o resto apenas acrescenta e colore).

Se o poeta acrescentar à sua declamação e ao canto o gesto, isso prejudicará a obra.

O poema dramático e o drama são diferentes.

O poema dramático é para ser lido e o drama é para ser atuado.

O poema não precisa de gesto, enquanto, para o drama, ele é necessário.

O pai do escritor dramático foi dançarino, e não poeta.

De que material o escritor dramático cria sua obra? Ele cria sua obra de linhas, cores, ritmo etc., apelando aos nossos ouvidos com esses fatores.

Os primeiros escritores dramáticos eram filhos legítimos do teatro, os dramaturgos contemporâneos são forasteiros do teatro. Os escritores de outrora entendiam que o público desejava *ver* o ator, e não o escutar (a visão é o mais desenvolvido sentido humano). A primeira coisa que o ator enfrenta são milhares de olhos.

O poeta contemporâneo somente sabe como chegar até o ouvido do público. O público reúne-se para ver e não para escutar a peça. O público não mudou. Ele é o mesmo, enquanto os poetas e as peças mudaram. Agora a obra já não tem inter-relação entre personagens, cores etc.; agora ela tem ***ou*** palavras ***ou*** ação. [...]

---

[35] Anotações de 1914. O inverno. O janeiro etc. Stanislávski, K. CO 9. V. 5. Liv. 2, p. 436.

[36] Manuscrito nº 773. Das anotações artísticas de 1907-1908. Stanislávski, K. CO 9. V. 5. Liv. 1, p. 321, 324.

Nós não temos tradição de direção verdadeira e não há técnicas desenvolvidas de encenação. A cada vez, a montagem de uma peça é uma nova tentativa, um novo ponto de partida de criação ou uma nova abordagem, novas combinações, uma nova conjunção de direção. Talvez isso seja muito bom e nisso esteja a nossa força. As tradições e o academismo são parentes próximos; Deus nos livre deles.

Lamento o seguinte: é pena que nessas experiências repitam-se velhos e desnecessários erros.

Nós nem sempre levamos em consideração a psicologia da criação dos diretores.

É difícil escrever em dupla uma peça ou pintar um quadro. Esse trabalho é possível somente no caso de dois criadores se entenderem até nos pormenores. Por exemplo... Algumas pessoas, quando criam, estão bem-humoradas. Esses afortunados criam divertida e alegremente. Outros, pelo contrário, quando criam se irritam e ficam nervosos.

O diretor não pode criar sozinho e, em virtude do companheirismo e das condições sociais da convivência, é obrigado a forçar-se no momento da criação para o bem do ator. Ele suprime o nervosismo para ser tolerante ou até certo ponto restringe manifestações de alegria, para não prejudicar a disciplina cênica e a ética. Se ele não o fizer, o ensaio facilmente será transformado em uma tormenta ou em uma diversão engraçada apenas para os atores.

À diversão os atores reagem com entusiasmo, mas quando a criação é estimulada pela irritação e pelo nervosismo, é com grande dificuldade que o ator aceita esse traço infeliz do criador. Nesse caso o diretor deve se conter, porque é óbvio que nem a todos se permite, como foi no caso do finado Rubinstein, quebrar batutas nas cabeças dos músicos no momento de inspiração.

Se essa psicologia até certo ponto fosse entendida pelos artistas, muitas esquisitices do diretor seriam mais bem aceitas.

Certamente, limites são necessários, caso contrário, pode-se chegar ao extremo até de o diretor começar a mutilar as pessoas.

O talento do diretor não funciona sem um ou outro estímulo.

O diretor[37]

O diretor. Seu papel na criação do ator pode ser comparado com o trabalho de um obstetra. Tudo é feito nem pelo ator, nem pelo diretor, mas pela natureza. O ator é a mulher em parto, o diretor é o obstetra. Ele dirige o andamento correto do trabalho de parto. No momento crítico, ele corrige o feto que está na posição errada ou aplica o fórceps.

---

[37] Das anotações de novembro-dezembro de 1913. Stanislávski, K. CO 9. V. 5, Liv. 2, p. 435.

Notas do diretor[38]

Pode-se pensar, imaginar, visualizar ou ouvir dentro de si: o que eu ou outra personagem faria ou diria no determinado momento do papel estudado. Tais imaginações, vistas dentro de si, provocam no ator imitações e cópias do imaginário. Em outras palavras, esse caminho leva à representação, à representação do papel.

Mas é possível abordar o papel de maneira diferente: é possível logo se colocar no lugar da personagem. Pode-se sentir perto de si seu parceiro e sua alma viva. Pode-se colocar para si uma tarefa específica: de uma ou de outra maneira afetar, influenciar o espírito vivo do seu objeto. E começar a executar sua tarefa, isto é, começar a agir instintivamente a partir da sua experiência de vida. Esse caminho leva à vivência do papel.

Como desenvolver em si um sentimento da verdade psicológica e fisiológica?

A fisiológica: o relaxamento muscular, círculo, objeto, uma vez que fora disso está a falsidade e a violência.

A psicológica: a lógica dos sentimentos, a fidelidade à natureza do próprio sentido e de seu desenvolvimento, tarefas, ingenuidade etc.

A toda essa verdade, recolhida e amarrada, junta-se a mentira cênica: seja ela preconceito ou técnica de atuação, ou hábito muscular, ou clichê emocional do ator.

O próximo passo será eliminar as mentiras e os clichês. Então, ficará apenas a verdade.

Seguindo esse resumo ou esse plano, vamos tentar nos preparar para o segundo ato de Tchátski.[39]

Você, Vassíli Ivánovitch [Katchálov], sempre começava com suas tensões, musculares e psicológicas. Psicologicamente você se acorrentava com crítica e dúvidas sobre suas habilidades ou com medo e intimidação do verso.

Veja. E agora, assim que eu disse: "Vamos começar a ensaiar", você já ficou tenso física e mentalmente, ou seja, apareceram várias tensões em todo o corpo e a alma. Dedos enganchados, o jeito de andar tenso, os braços esticados que não se dobram nos cotovelos, câimbra no rosto etc. E psicologicamente: a falta da tarefa, a incerteza, a crítica, as dúvidas e tudo o que fecha e paralisa a alma.

Antes de tudo, vamos combater isso. Livraremo-nos desses grilhões. Como fazê-lo? A condição principal é não recorrer a qualquer tipo de violência física ou psicológica porque toda violência leva apenas à mentira.

Portanto, assim que ouvir a frase: "Vamos começar a ensaiar", você precisa fazer o oposto daquilo que está fazendo agora. Não pular da cadeira e se preparar para algo muito difícil, que faz os nervos ficarem tensos e o estado de espírito deprimido, enquanto os músculos se contraem. Faça exatamente o oposto.

---

[38] Notas feitas no final de 1914. Stanislávski, K. CO 9. V. 5. Liv. 2, p. 446-452.

[39] Anotações feitas durante os ensaios da comédia *Desgraça de ter inteligência*, de Aleksandr Griboiédov.

Fique quieto e se reconcilie com a realidade. E essa mesa em que estão sentados Mússia[40] e Bersénev[41] e a rua — tudo é real e verdadeiro. Entretanto, a vida material nos apresenta uma variedade de sentimentos, pretextos e razões para os novos sentimentos e as memórias afetivas. Tudo o que recebemos de fora nos enche e cria dentro de nós uma vida (ou seja, estimula a nossa memória afetiva). Na verdade, se você aceitar esta sala e toda a realidade material, se você se reconciliar com ela, ela sugerirá a verdade. Mas se eu lhe disser: isso não é o *foyer* do teatro, mas o escritório do Fámussov.[42] Imagine: aqui está uma mesa que não existe, lá está a porta, aqui está o sofá inexistente e outras mentiras. É impossível acreditar nisso sem ter alucinações. Essa violência só levará à mentira. Pelo contrário. Não vamos ter alucinações. Tudo aqui realmente existe. E não é o escritório do Fámussov, mas o *foyer* do Teatro de Arte. É a grande mesa do Teatro de Arte e você, Katchálov, está sentado em frente à mesa. Você é e sempre será Katchálov. Mas... que Katchálov comece agora, no estado em que está, a perceber a vida.

1. Passou o cocheiro e depois mais alguém passou por perto, aqui está sentado Bersénev... O que eles lhe inspiram? Por enquanto, se relacione com tudo do ponto de vista real, isto é, com a mesma atitude à realidade que você tem. Você não quer ensaiar e por isso tudo é desagradável para você, todos parecem ruins e você está infeliz... Então, se relacione com a vida desse jeito; o importante é que você perceba a vida, prove e use aquilo que ela lhe fornece. Pronto: tensão e suor já passaram.

2. Tente levar a sério tudo ao seu redor e, principalmente, suas observações. Então, você já sente que não é mais um ator infeliz que é forçado a fazer algo que não quer, mas, pelo contrário: você tem o direito de estar nesta sala e de fazer o que quiser. Agora você está mais livre, e seu coração está mais alegre. Em seguida, tente se relacionar com o mundo ao seu redor com ironia ou gozo ou drama ou desespero etc.

3. A atitude em relação a tudo, seja qual for:

a) Tal como você é. Qual é a sua atitude ao fato de que V. I. saiu, voltou e falou. Sem violência. Se Lisa se intromete — deixe-a.

b) Aproveite tudo o que a vida lhe oferece. Se existe um momento de violência — fora com o supérfluo. Sentir a verdade. "Eu existo." Tenho direito de existir.

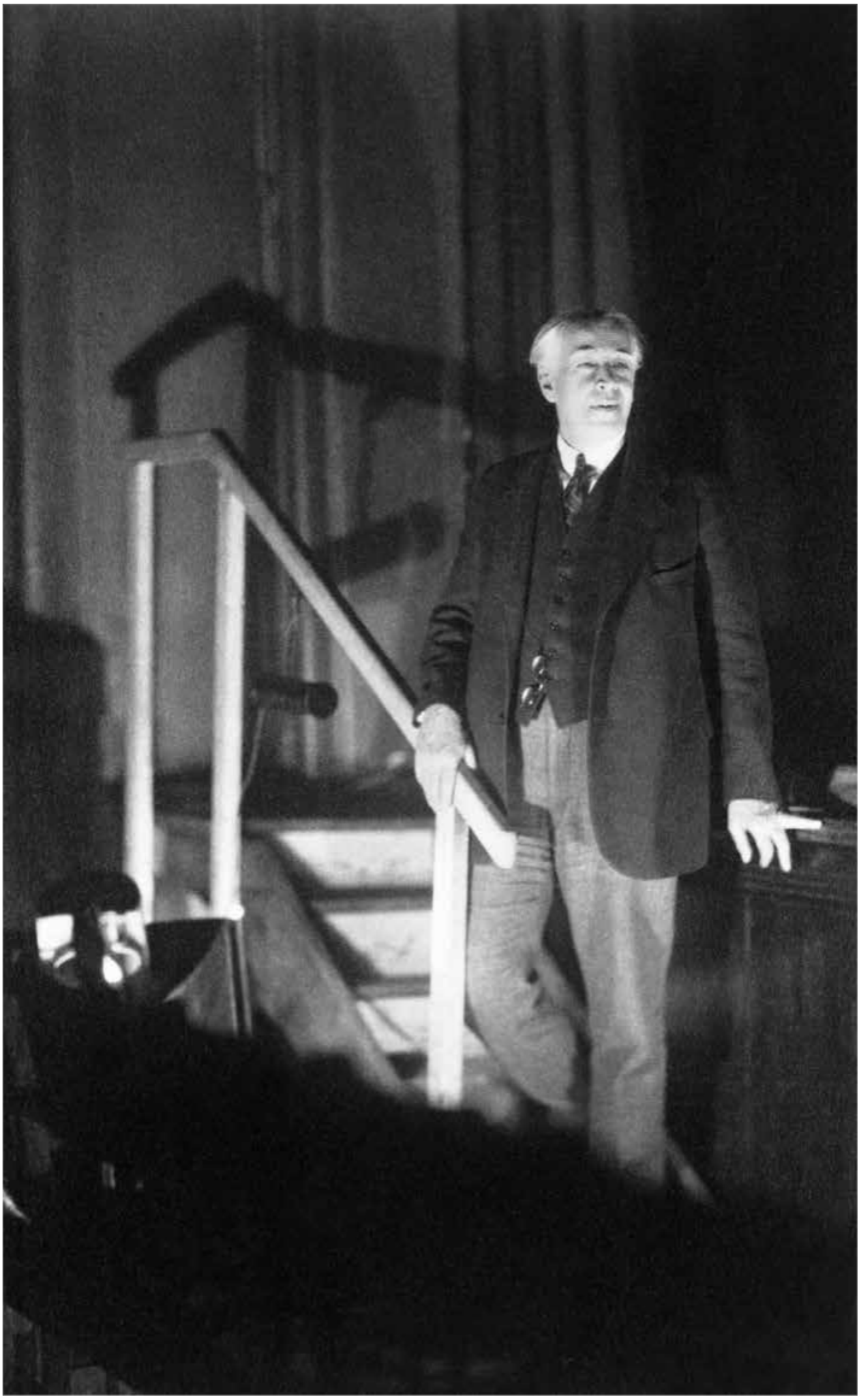
c) Agora, coloque os óculos tristes, alegres, sombrios etc. Em cada estado, elimine os clichês. Receber da vida e não violentar sua criação em si mesmo. [...]

---

[40] O apelido carinhoso da esposa de Stanislávski.

[41] Ivan Bersénev (1889-1951), ator e diretor, trabalhou no Teatro de Arte de 1911 a 1924.

[42] Stanislávski refere-se à personagem da comédia *Desgraça de ter inteligência*, de Aleksandr Griboiédov.



Konstantin Stanislávski nos bastidores do Teatro de Arte de Moscou em 1927.

O método de Vladímir Ivánovitch[43] é pensar sobre ideia ou sentimento. (E eu digo: agir porque tenho medo de que o pensamento levará à representação e a ação levará à vida.) [...]

Agora, quando você encontrou ou palpou o germe necessário e a tarefa, ou fez alusão a eles e ao sentimento, pegue o texto e a *mise-en-scène* e comece a escolher (como você escolheria da vida atual) o que é adequado para sua tarefa.

Como você pode usar o texto para suas tarefas.

Agora você está lendo o texto não apenas mecanicamente; a relação com ele já não é intelectual, mas puramente afetiva e sensual.

Que correntes do papel o ator pode seguir.

1. As palavras.
2. As acomodações.

O substantivo pode ser representado.

O verbo é para agir.

Schmidt[44] disse: "Eu mando os alunos serem vulgares pronunciando os versos para chegar ao fundo."

Em outras palavras: a verdade é vulgar, a mentira é nobre.

Mas não há nada tão vulgar quanto esconder a bela verdade em prol de má mentira profissional.

É preciso nutrir a memória afetiva não da alimentação prejudicial, mas da saudável.

O estado geral do ator fornece alimentação prejudicial à fantasia, enquanto o estado geral da vida fornece uma alimentação saudável.

Avaliar as palavras do texto do ponto de vista da tarefa selecionada.

Obter o germe e as tarefas no ensaio a partir do conjunto dos acasos é o único processo independente.

Obter o mesmo humor na outra sala de ensaios ou, ainda por cima, no palco é o outro processo.

É necessário conciliar "eu existo" com todo o conjunto dos acasos no mundo real (então você não os notará) e acreditar, entender e sentir a relação com cadeiras, mesas etc.

No estado criador (quando você entra nele) há dois lados que criam uma verdadeira contemplação. O primeiro é a observação daquilo que está por fora, e o segundo é a observação de si mesmo e de sua relação com o conjunto dos acasos.

O ator precisa das palavras, da voz, dos gestos e dos movimentos assim como da tinta para desenhar a imagem exterior (representação).

---

[43] Vladímir Ivánovitch Nemiróvitch-Dântchenko.

[44] Ivan Schmidt, crítico teatral.

As palavras, os gestos e os movimentos são precisos como as acomodações para transmissão da tarefa.

Entre a representação e a vivência, entre o estado do ator e o estado geral da vida real é a mesma diferença que existe entre as palavras "parecer" e "ser".

Assim que o ator ouve a chamada para o início do ensaio ou uma frase familiar do assistente do diretor: "Sua entrada, se prepare", no mesmo momento, dentro dele instintivamente acontece uma transformação habitual. Ele instintivamente afina o corpo e a alma com o bem conhecido estado geral do ator, e provoca o estado habitual para a cena ou para o papel. Para isso, ele se agita mecanicamente com os gestos, o andar nervoso ou arrumando a roupa, fechando punhos, criando tensão de partes separadas do corpo e por meio dos outros procedimentos, tudo isso na esperança de, por meio do corpo, despertar a alma para o início do trabalho criador. A emoção artificial do ator pode fazer a pessoa corar ou ficar pálida, mas não é capaz de evocar nele os sentimentos. E por isso, para evocar os sentimentos, o ator tenta se concentrar. Mas ele realiza esse processo psicológico também mecanicamente, ou seja, ele tenta não ver e não ouvir nada, e para isso se fecha dentro de seu peito e, para se afastar de tudo, repete as palavras do papel sem entender seu significado, como se fosse um aluno qualquer. [...]

Exercício[45]

Em algum papel já atuado, usar improvisando as *mise-en-scènes* inesperadas, ações etc.; usá-las como o conjunto dos acasos para procurar verdade e para animar a atuação.

Ou fazer o contrário: colocar o cenário do primeiro ato de *O naufrágio do "Esperança"*[46] e, ao combinar a localização dos espaços, atuar nele o primeiro ato de *Festa da paz*.[47] Que os atores vivam com as *mise-en-scènes* completamente improvisadas. [...]

O Katchálov atuava Tchátski. Após o primeiro espetáculo, foi-lhe dito: "Falta em você liberdade, veneno, sarcasmo e fel no papel." Katchálov na mesma hora encontrou o clichê do sorriso sarcástico e do atrevimento, do grito e do tom abusivo, pensando que desse jeito encontraria o sarcasmo e a liberdade. Ao ter colorido o papel com sorriso e atrevimento, imediatamente destruiu tudo o que estava bom em sua atuação e o papel ficou falso e insincero. Ele veio para pedir o conselho: O que fazer?

Eu lhe respondi o seguinte:

---

[45] Stanislávski, K. CO 9. V. 5. Liv. 2, p. 452.

[46] A peça *O naufrágio do "Esperança"*, do dramaturgo holandês Herman Heijermans, foi montada no Primeiro Estúdio em janeiro de 1913 por R. Boleslávski.

[47] A peça *Festa de paz*, do dramaturgo alemão Gerhart Hauptmann, estreou em novembro de 1913 com encenação de Evguéni Vakhtángov.

— Você, como um bom artífice, passou a atuar o resultado e, em seguida, quando voltar para casa, você lembrará com os ouvidos e os olhos as posturas, as expressões faciais e o tom do sarcasmo e da liberdade e reforçará esses meios, enfim, vai atuar visando aos resultados. Mas faça o outro trabalho. Cada um tem ideia de quase todos os sentimentos e paixões humanos. Então, você se sente e diga qual é a sua representação, a ideia de liberdade e ironia. Na ironia e liberdade não há apenas um sentimento, mas toda uma escala deles, como as cores na paleta de pintor, e são dessas cores que se compõem todos os tons e as sombras. Até agora você, como um pintor de casa, coloriu o sarcasmo com uma cor ou, no máximo, com duas cores. É trabalho do pintor da casa e é a vivência de papelão. Enriqueça a paleta com os sofisticados sentimentos humanos e, para cada elemento integrante, você encontrará seu correspondente sentimento, palavra e humor no texto do papel, você saberá o segredo das palavras e sairá na cena pleno dos sentimentos complexos para os vivenciar, e são eles que tirarão sua atenção da rampa, do público etc.

A última apresentação de *Desgraça de ter inteligência* foi um imenso fracasso, e, por isso, decidimos hoje nos encontrar meia hora antes para entrar no papel e sentir bem o conjunto dos acasos. Meia hora antes do espetáculo, praticamos vivência na sala, e a atuação foi magnífica.

E assim sempre devemos fazer. Não é à toa que o velho Salvini chegava ao teatro com antecedência de quatro ou cinco horas para se maquiar e atuar Otelo. Imaginem como é complexo o processo de um homem comum se tornar Otelo, e que degraus psicológicos tem que subir para isso. Será que se pode fazer isso em cinco minutos? O artista precisa de várias horas porque ele tem que penetrar na selva psicológica para se tornar Otelo e não o imitar. É a transfiguração. Para o artífice é suficiente um minuto para se lembrar do clichê e imitar sua representação de ontem.

O conjunto dos acasos (a verdade)[48]

É preciso buscar a verdade no ambiente ao nosso redor, nas pessoas, no conjunto das condições e nos acasos do cenário. Precisa-se muito das improvisações, das inesperadas mudanças de *mise-en-scène*. Uma besteira pode fazer lembrar a vida e colocá-lo logo no caminho certo. Dei uma olhada no espelho (o primeiro ato de *Desgraça de ter inteligência*) e passei toda a cena olhando no espelho, e isso me fez sentir a verdade; e toda a noite eu estive dentro da verdade e atuava com um grande prazer.

Devemos ter fonte na realidade para conseguir "eu existo". Mas há aqueles estados que não se pode começar logo a se comunicar com um espaço grande. Então, é necessário diminuir o círculo e, depois de começar a viver em um pequeno círculo, expandi-lo para toda a sala.

Hoje o ensaio de *O jardim das cerejeiras* foi um inferno! Apenas clichês mortos. Esqueceram-se absolutamente da ação transversal. Como corrigir? Ensaiem! Procurem em cada ação e em cada palavra como expressar e o que se precisa para a ação transversal.

---

[48] Stanislávski, K. CO 9. V. 5. Liv. 2, p. 454.

Estava corrigindo o papel do Transeunte. O artista pergunta: Significa que eu tenho que fazer o papel do intrometido?

Não, não fazer o papel do intrometido, mas simplesmente ser, sentir-se muito livre, ou seja, não é fazer o papel, mas ser um intrometido.

Inter-relações das personagens.

Olho concentrado no objeto.

Dividir em grandes trechos o ato e a peça, e só depois em pequenos.

Imediatamente a ação transversal (temporária).

A diferença: o que eu faria e o que seria (como você se sentirá). Ser e parecer. Colocar-se no lugar da personagem. Agir.

Vl. Iv.[49] recomenda pensar sobre os sentimentos e a ideia.

Agora que você tem uma ideia do sentimento e de sua natureza, pegue o texto e a *mise-en-scène*. O que se torna valioso para sua tarefa?

Por quais correntes pode-se conduzir o papel: 1. Pela verbalização; 2. Pela corrente de adaptações; 3. Pelas tarefas literárias.

O estado geral do ator fornece alimentação prejudicial ao sentimento e o estado geral de vida dá alimentação saudável.

Receber o conjunto dos acasos no ensaio ou no espetáculo são processos diferentes.

Primeiro criar a estrutura psicológica, e depois, a imagem externa.

As palavras não devem se tornar a tarefa, mas servir de adaptações.

Parecer e ser (representação e vivência).

Os exercícios no papel. Os improvisos pequenos. No novo cenário, atuar o papel velho.

Como analisar a natureza do sentimento (nisso reside o trabalho constante sobre o papel).

Que processo complicado: do burguês passar ao estado criador.

Criar nos bastidores a vida e suas condições.

Buscar a verdade em si mesmo e ao redor.

Banhar-se na verdade (objetivo).

Do círculo pequeno ao grande.

Não se apressar para encarnar.

O músculo nu é cabo, e o sentimento afetivo é teia de aranha.

Lembrar-se do sentimento afetivo.

À noite, lembrar-se de como era.

Duas pessoas começam a falar dentro da alma.

Com um objeto morto.

---

[49] Vladímir Ivánovitch Nemiróvitch-Dântchenko.

Com um objeto vivo.

A análise de Nemiróvitch: a situação em casa; a atitude com as personagens.

Duas tendências: do ator e da vida.

O que é do ator é o que é da vida.

Mas entre elas há uma tendência intermediária: meio do ator e meio da vida.

É bom ficar sentado isolado, é aconchegante.

Vida sem ação.

Vida com ação.

Fisiologia. Psicologia. Círculo.

A análise.

A primeira conversa deve ser um panegírico elogiando a peça, porque o entusiasmo vai de coração a coração (não é cerebral!).

A segunda conversa já deve ser uma análise, uma crítica. Ela se dirige de cabeça a cabeça.

Os ensaios:

1. Conversa à base do elogio da peça (o sentimento).
2. Conversa à base da crítica e da análise (a mente).

Não mostrar os cenários (é ainda a questão?) nem figurinos das personagens (também é a questão) e, principalmente, nem os rostos — a maquiagem (isto é, sem dúvida).

3. O diretor deve se calar e observar os brotos que nascem na alma do ator.
4. Encontrar as tarefas, o germe e a ação transversal (embora seja temporário).

CAMINHOS DA CRIAÇÃO NO ESPETÁCULO[50]

Ou você segue o caminho da verdade ou, se não encontrou a verdade para este espetáculo, você segue a segunda verdade, ou seja, o hábito (que é a segunda natureza).

No primeiro caso, é necessário se preparar espiritualmente para o espetáculo, ou seja, recordar todas as circunstâncias, o dia todo e, nessa atmosfera, encontrar sua atitude com relação à realidade (o grande círculo, toda a sala e os bastidores).

No segundo caso, é se preparar mecanicamente (mais fisicamente). O círculo é pequeno e mecânico. [...]

DEFINIÇÃO DA CRIAÇÃO[51]

A criação é o banho na bela verdade criada pelo autor e animada pelas belas vivências do ator.

Elogiar a peça.

A análise literária (verso; construção cênica; teatralidade; espetacularidade).

---

[50] Stanislávski, K. CO 9. V. 5. Liv. 2, p. 456.

[51] Idem.

Histórica e cotidiana.
Psicológica.
Ideológica e filosófica.
A característica do autor.
As relações das personagens.
A atmosfera (apartamento, dia, condições de vida, onde e o que se faz).
A ideia da peça e o objetivo do autor.
A ação transversal temporária.
(NB: a fim de continuar a análise pelas tarefas.)
Trechos grandes.
Trechos menores.
(NB: tudo à base de "eu existo" e do estado geral criador.)
A natureza das paixões. [...]
Na palco há caminhos:
da ação (enlace, desenvolvimento, conflitos, atritos);
da psicologia (sentimento);
da dinâmica (paixão);
da beleza (esteticismo);
da teatralidade (profissionalismo);
da cabotinagem (carreira);
do empresário (lucro);
da beleza (lírica).
Nem toda verdade é beleza, mas toda beleza é verdade.

ENSAIOS[52]

1. Começar com conversas.

2. O próprio ator revela-se e aquilo que já guardou nos cantos secretos da alma.

3. A. N. Benois[53] veio, falou tudo o que pôde, mas ficaram somente uns três sentimentos.

4. Nemiróvitch-Dántchenko veio e foi o mesmo.

5. Stanislávski também.

6. Mandou todos embora, pegou o livro sozinho e começou a ler, palavra por palavra. Isso eu entendo desse jeito e aquilo, daquele jeito etc. Ou seja, juntou tintas e material e colocou tinta nos lugares exatos.

7. De novo, sem diretor: transferiu tudo para o palco. Compôs a imagem de tudo.

---

[52] Stanislávski, K. CO 9. V. 5. Liv. 2, p. 457.

[53] Aleksandr Benois (1870-1960), artista plástico, crítico e diretor, foi membro da direção do Teatro de Arte.

8. De novo, veio o diretor e fez correções. É fácil corrigir porque o único problema é mudar tinta de lugar. [...]

É preciso saber buscar e encontrar a verdade na cena.

Como se preparar para o espetáculo[54]

No estado geral do ator você entra fácil, direto e naturalmente como na porta que não está fechada e que leva exatamente lá para onde você precisa ir.

No estado de vida você entra por meio de muitas etapas como se fosse um longo labirinto.

Aqui estão esses caminhos. Se quiser sentir de uma vez só sua paixão por Vérotchka em *A corda sempre arrebenta...*, logo sentirá tontura e começará a afundar. É necessário se preparar para isso, mas como?

Primeiro, sente-se calmamente, sem obrigação de atuar algo.

Comece a pensar. O que significa, de manhã cedo, andar de troica[55] no maravilhoso ar livre; cachorros, gansos e porcos correm em debandada; uma parada, espera para cavalos, campos, bosque, colinas, dois postes; entrada na propriedade, encontro com um lavrador, sua saudação; chegada, administrador, os quartos na casa senhorial, troca de roupa; saída, parque, lago, varanda, uma francesa, chegada de Vera e seu frescor matinal.

Agora, quando se rodear da atmosfera viva, faça a pergunta: o que eu vou fazer? Sem querer, começará se não fizer, mas pelo menos sentir o que se faz nesse tipo de situação. Assim, por exemplo, perguntará a si mesmo: o que eu faria nessa propriedade, enquanto todos estão dormindo? Eu iria passear com Vera ao parque. Como eu me embriagaria desse estado de graça do apaixonado, de que eu conversaria e a que eu me referiria...

E, pronto, eu já sou a personagem. E já não tenho tontura buscando os resultados, porque o próprio resultado apareceu.

É possível se animar com público. É possível se animar com o papel. O primeiro provoca o estado geral do ator e o outro provoca o estado geral da vida.

No início, você começa a se esforçar para não ficar nervoso diante do público (naquele período em que ainda aborda o Sistema mecanicamente), então, o ator se torna calmo e relaxado, mas vazio e sem graça. Mas se você ainda não fica incomodado com o público não significa que fica entusiasmado com o papel. É preciso aprender a não se inquietar com o público *an und für sich*[56] para que se torne possível se inquietar com o papel, e não simplesmente para ficar calmo. [...]

---

[54] Stanislávski, K. CO 9. V. 5. Liv. 2, p. 460-461.

[55] Viatura conduzida por três cavalos alinhados lado a lado, ou, no inverno, por um trenó puxado por três cavalos.

[56] Em alemão, para si.

Trabalho sobre o papel

PARTITURA DO PAPEL[57]

Não se pode viver o papel por meio de saltos, ou seja, somente naqueles momentos em que se está falando.

Na sua vida vocês já se depararam com fenômenos humanos que existem somente enquanto vocês estão falando e, ao ficar em silêncio, morrem?

Será que esse tipo de anormalidade não lhes parece feia? Não existem tais pessoas na vida, logo, não devem existir no palco.

Mas os atores estão tão acostumados a preencher os espaços vazios do papel com suas sensações pessoais que já não percebem aquela mistura de sentimentos do papel com os sentimentos que se produzem em sua própria alma.

Esse tipo de ator trata seu papel como se fosse um espantalho e o empalha com uma mistura de primeiras sensações e sentimentos que surgem. [...]

Konstantin Stanislávski e Maria Lílina em Bravikha (1937).

---

[57] Manuscrito nº 607. Do caderno de anotações de 1908. Stanislávski, K. CO 9. V. 5. Liv. 2, p. 335-337.

> A verdade autêntica em nossa arte está bastante esquecida.
>
> O artista dramático não é um falador de palavras, nem um coquete que seduz o público ou libertino que mostra mais do que deveria ou vende paixões.
>
> O verdadeiro ator é o criador da alma do papel, e é o artista que encarna os sentimentos humanos em imagens.
>
> Ele cria na cena uma obra artística que, antes de tudo, deve ter integralidade e acabamento.
>
> Por isso, esse artista se interessa em primeiro lugar pelo papel inteiro, ou seja, por toda a estrutura da alma do papel, e não somente por seus fragmentos.
>
> A obra artística deve ser harmônica.
>
> É por isso que um artista verdadeiro escolhe a dedo os sentimentos apropriados do papel, para com eles compor lindas consonâncias. O verdadeiro artista cria uma sinfonia de sentimentos e aprende a cantá-la belamente.
>
> As palavras servem somente como um meio que fortalece os sons da alma, os pensamentos substituem a melodia, e as ideias são o ***leitmotiv*** que transpassa toda a vida do papel e da peça.
>
> Temendo destruir a harmonia da sinfonia dos sentimentos que se cria, o verdadeiro artista busca novos e novos sons na alma das palavras do papel, na ação, nos fatos e na descrição deles, na transmissão de informação e conhecimento, nas curtas e insignificantes réplicas, em um suspiro, em uma exclamação, no silêncio, e até nos bastidores antes da entrada. [...]
>
> *A vida psicológica do papel é uma ininterrupta corrente de sentimentos e sensações, cada um dos quais tenta se expressar na comunicação com outras pessoas ou consigo próprio.*
>
> Os pensamentos secos e as palavras vazias e sem sentimento cortam esta corrente psicológica infinita. Por isso, podem ser comparados à rachadura que desfigura a obra de arte.

O que, neste estágio do pensamento de Stanislávski, é “uma ininterrupta corrente de sentimento e sensações” evoluiria ao longo dos anos para a ideia de ação transversal da peça e para a linha transversal do papel. Já em 1908, durante os ensaios de *O Inspetor geral*, ele usou pela primeira vez termos que soaram estranhos em um primeiro momento: “prego” e “círculo”. “Prego” viria a ser “ação transversal”; “círculo” se desenvolveria em “atenção” e “concentração”.

DAS ANOTAÇÕES ARTÍSTICAS DE 1907-1908[58]

1. Li o papel. As impressões da ideia são racionais. As impressões do sentimento são a memória afetiva.

2. A razão começa a analisar a peça e o papel inteiros.

A memória afetiva, ao ressuscitar as vivências próximas, faz viver em forma de relâmpagos, em alguns lugares.

O artístico admira a harmonia e busca-a.

3. A criação separa-se em dois ou até em três componentes.

A racionalidade busca a lógica e evoca o conhecimento da vida, do palco e da experiência. Escava na memória tudo isso. E elucida a psicologia. Controla e critica o sentimento. Estabelece a coerência e a lógica. Reúne tudo o que foi adquirido: a imagem artística, a vivência dos sentimentos e a análise do papel. De tudo isso, compõe o papel. Divide-o em células e dá a cada uma a sua cor. Assim se compõe o plano interior do papel.

4. O afeto ressuscita os sentimentos que são próximos pela natureza, pela experiência ou pela vivência; aparece o desejo de lembrar e vivê-los. Assim, parcialmente, ganha vida a psicologia do papel. Começando a viver alguns contornos ou relâmpagos do papel é fácil chegar às sensações relacionadas, ou seja, próximas a esses sentimentos. A vivência interior se expande. Os sentimentos ficam ainda mais desenvolvidos com apoio na lógica e na coerência. Finalmente, o sentimento abrange por todos os lados a imagem interna do papel. Tudo ajuda nesse trabalho interno: memória de referências, o afeto auditivo, visual e motor, as particularidades pessoais, individuais e adquiridas; de todos os lugares o sentimento tira material para o papel.

5. Ao mesmo tempo, por meio da fantasia e da imaginação, o artista procura a imagem externa do rosto, dos olhos, das expressões faciais, do jeito de andar, dos gestos e dos hábitos. O conhecimento da vida cotidiana e de sua lógica e a coerência das memórias afetivas — visuais, auditivas e motoras — ajudam nesse trabalho. A vivência interna e a análise (o plano) do papel guiam esse trabalho artístico. Ao começar a viver segundo a lógica dos sentimentos e da análise, o artista começa a viver externamente com todas as disposições da personagem: como ela dorme, anda, como ri e chora, ama e odeia, como come, lava o rosto, fuma e boceja. Nessa vida real já aparece a imagem externa. Reconhecendo em si mesmo a personagem que ganhou vida (a imagem interna e externa), você começa a compará-la com as pessoas ao seu redor e, então, se torna claro que tipo de bigodes, de costeletas, de cabelo, de maneiras etc. a personagem tem. Dessa maneira, do conjunto de tudo aquilo que foi acumulando, se cria não a pessoa específica de Ivan Ivánovich, mas a soma de suas características diferentes: ou humanas ou de determinado círculo e da vida cotidiana.

---

[58] Manuscrito nº 773. Das anotações artísticas de 1907-1908. Stanislávski, K. CO 9. V. 5. Liv. 1, p. 343-370.

6. A encarnação. Ao se acostumar a viver de acordo com o plano de todas as células do papel, deve se acostumar a entrar mais rápida, lógica e facilmente em cada uma das células ou cores do papel. É o seguinte: ser capaz de captar o humor de cada célula. Se capturou o humor, então palavras e ações aparecerão por si só.

Ou seja, você vive segundo o plano conhecido, mas com seus próprios sentimentos e temperamento.

A criação[59]

1. O artista leu o papel. Há uma impressão da atmosfera geral e relâmpagos das impressões de algumas cenas.

2. As conversas e diálogos formam o esboço geral do papel: velho, novo, bom, mau, nobre, miserável, sublime, inútil etc. As vivências-relâmpago.

3. Impaciente, o artista se apressa para realizar aquele esboço geral e obscuro que ele entendeu e um pouco daquilo que sentiu. Se for raiva, ele encontra esta tinta. Se a característica geral da personagem for arrogância, ele se agarra nela e encontra o contorno geral da imagem e as formas de sua encarnação, ou seja, a caracterização e o procedimento técnico para a transmissão da fala, da maneira de falar, do som da voz, do jeito de andar, dos gestos ou das expressões faciais ou outras características etc. Com essa tinta na paleta o ator quer desenhar o papel inteiro. É claro que a cor fica pálida, monocromática e não viva, e o desenho descreve apenas o contorno geral da imagem, sem retratar seus detalhes. Faltam sombras, dobras, relevo e clareza. Todos os tons de cores são transmitidos por uma só cor e ficam amontoados no esboço geral do papel. O público não aceitará esse tipo de trabalho, que se salva somente pela técnica geral ou pela maneira de atuação e estilo pessoal do ator.

Ao encontrar o tom geral, o ator pinta com ele sua rotina habitual. Embora o resultado fique longe da vida, ele é habitual para a cena. O público semialfabetizado assiste e, ainda por cima, aprova.

4. A arte do verdadeiro ator é diferente. Depois de perceber o desenho geral e a tonalidade do papel, depois de estudar a vida cotidiana e as condições de vida, depois de ressuscitar na sua memória afetiva todo o material necessário, o artista começa a analisar o papel. Esse trabalho amplia a psicologia do papel e seu desenho e estabelece lógica e coerência nos movimentos psicológicos. Por causa disso, o desenho do papel se desenvolve e é elaborado em detalhes. Ao mesmo tempo, a fim de enriquecer a sua paleta, o ator se funde com o papel em todas as situações que sua fantasia seja capaz de inventar, indo além das palavras do papel. Sua personagem ri e chora, alegra-se e se entristece com a mesma facilidade e verdade. Como acontece na vida, uma personagem má não endurece

---

[59] Ibidem, p. 356.

o sentimento só por maldade; também fica passível à sensação humana de bondade, de misericórdia e a todas as outras notas da escala dos sentimentos humanos. Por outro lado, um homem bom não se congela na mesma tinta branca: às vezes, fica irado e sujeito a outros vícios humanos. O importante é o quê ou qual situação faz com que uma boa ou má pessoa tenha essas ou aquelas vivências. Se uma pessoa boa em um estado de raiva der um soco no vilão ou bater em alguém por causa de seu temperamento explosivo, e se, em seguida, se arrepender do seu comportamento, isso só provará a sua bondade. Se um homem mau, que roubou dinheiro, doar a um mendigo 25 rublos pela alegria do sucesso de seu assalto ou por pena do infeliz, e, em seguida, se sentir envergonhado pela suavidade de seu coração, isso provará sua maldade.

Ao encontrar o desenho da psicologia e as tintas para a encarnação, o ator começa a viver o papel — ou a partir da lógica em direção ao sentimento, ou a partir do sentimento em direção à lógica. O sentimento, a memória e a análise levam-no à verdade em que a plateia acredita, e não apenas observa friamente. É isso a vivência. Todo o resto é representação e macaquice, mais ou menos hábil.

O ator trágico começa a representar ainda nos bastidores: rosna e dá batidas no cenário para obter uma careta muscular trágica. Essa é uma representação muscular adaptada para o palco pela experiência da rotina cênica.

O artista verdadeiro atinge o trágico pela vivência sistemática, lógica e coerente dos sentimentos humanos. [...]

Análise e vivência[60]

Um bom orador convence e influencia os ouvintes pela lógica e coerência dos pensamentos e pelo afeto da sua expressão. O ator convence pelo afeto e lógica e coerência dos sentimentos.

A arte do orador consiste na maestria de levar o ouvinte à conclusão desejada por meio de uma sequência de pressupostos e conclusões hábeis e lógicas que se direcionam ao alvo. A abordagem é essencial aqui e a conclusão segue por si só. Muitas vezes nem é preciso chegar à conclusão, porque o próprio ouvinte já tenta fazer isso.

O mesmo acontece com a lógica dos sentimentos. Muitas vezes, é importante dirigir o espectador, por meio de uma série de vivências coerentes e sentimentos lógicos corretos, para um sentimento final que seja natural e compreensível para o público porque deriva de toda a vivência anterior.

Mas nem sempre a lógica é a única a convencer. Às vezes, funcionam provas por contradição. Cícero gostava de usar essa técnica. Ao se culpar injustamente, ele provava, assim, a sua inocência.

---

[60] Ibidem, p. 363-370.

O mesmo faz o ator. Atribuindo traços antipáticos à personagem, de repente, na hora certa o ator abre toda a sua alma cristalina e, em seguida, o espectador fica envergonhado pelo sentimento hostil que tinha e se apaixona ainda mais pela personagem (Akim, do *Poder das trevas*).[61]

Há também a técnica da surpresa e da falta de lógica. Quando um pensamento ou sentimento se desenvolve logica e corretamente e o espectador espera a conclusão natural, de repente, o orador ou o ator vai na direção oposta e inesperada. Isso surpreende, e isso é bom, posto que qualquer surpresa atrai a atenção. E a atenção reforçada do ouvinte ou do espectador é um instrumento importante nas mãos daquele que quer convencer.

Todas essas técnicas servem a um objetivo final: convencer.

O ator, como o orador, aspira a convencer. [...]

O mais difícil é encontrar simplicidade em uma imaginação rica. Simplicidade é o resultado de um complexo trabalho.

Existe outra simplicidade que provém de uma imaginação pobre. É a simplicidade pequeno-burguesa. Ela não deve existir na arte.

A paleta dos artistas iniciantes é pobre de tintas. Eles pintam todo o papel somente de um tom, sem sombras, brilhos, meios-tons, modulações e transições. Pintam os trágicos e os vilões somente de cor preta e os jovens e alegres somente de cor clara. O primeiro é sempre sombrio e o segundo está sempre sorrindo. Se um artista plástico seguisse o mesmo exemplo, em vez de um quadro, ele deixaria uma grande mancha preta ou branca em que seria impossível distinguir os detalhes do quadro.

Na natureza é completamente diferente. A alma humana brilha com as mais diversas e inesperadas cores e tonalidades.

É necessário tentar capturar essas cores e construir com precisão o desenho do papel, aperfeiçoando sombras e limites de cada detalhe psicológico.

O ator está acostumado a atuar para si mesmo.

Ele enxerga a si mesmo na peça inteira e não se vê como uma parte harmônica dela.

Por isso, cada ator diligente se destaca, e o preguiçoso fica para trás.

Por isso, ele se preocupa tão pouco com o que se passa ao seu redor ou nos bastidores. [...]

O autor transmite seus pensamentos pelo sucesso do ator. O ator deve chamar atenção para si para transmitir à multidão os pensamentos e os sentimentos do autor.

Parece óbvio que para isso ele deveria se acalmar e deixar o público examinar sua alma. Os olhos são o espelho da alma e deve-se saber como mostrá-los no momento certo e do jeito adequado à multidão. E ainda mais necessária é a imobilidade. Mas infelizmente a inquietação cênica, o medo da tosse na plateia ou o receio de fatigar o público e de perder sua atenção fazem o ator forçar sua voz, exagerar o temperamento, usar todos os meios para atrair a atenção. Uma representação dessas, realmente, chama atenção para si. O público vê os movimentos exteriores do ator e interessa-se por ele e por seus gestos. Sua inquietação muscular toca os nervos do público; entretanto, é difícil nessa agitação perceber a vivência do ator e sentir a alma do poeta.

---

[61] *O poder das trevas*, peça de Lev Tolstói.

O ator deve chamar a atenção de uma maneira diferente. É necessário, antes de tudo, tranquilidade exterior e economia de gestos e movimentos. Isso dá possibilidade ao público de se interessar por sua vivência. Quanto menos o ator oferece visualmente, mais fortes devem ser a melodia e a música da alma. Mais claro e interessante deve ser o desenho psicológico do papel. Devem ser definidos e acentuados mais claramente seus componentes; as cores que preenchem esse desenho devem ser mais diversificadas. O desenho e sua realização devem ter mais lógica e coerência. Ao oferecer ao público os detalhes desse desenho claramente realizado, o artista conquista não somente a atenção, mas também a alma de cada espectador. Quanto menos se oferece para os olhos, mais se oferece para a alma.

Os meios para esse desenho: o tempo interior, a velocidade da fala, as inesperadas quebras de ritmo e tempo, relâmpagos, pausas, equívocos, vislumbres, surpresa, ponderações, dúvidas, novos vislumbres, revelação, horror ou alegria, persuasão, discussão etc.

A análise, examinada no manuscrito a seguir de maneira bastante detalhada, é um ponto fundamental do Sistema. Corresponde ao trabalho consciente para criação de instrumentos de acesso, estímulo e preservação do trabalho insconsciente.

A análise significa dividir a peça e o papel, examiná-los e avaliá-los, tanto no geral quanto nas partes.[62]

A análise é necessária para os artistas por várias razões. Ela é necessária a fim de descobrir e desenhar o objeto da aspiração da vontade criativa e, assim, aumentar sua força (isto é, a fim de esboçar os contornos básicos do desenho psicológico do papel). Afinal, a vontade humana é forte quando o objetivo de sua aspiração é claro e sedutor.

Por um lado, a análise esclarece o plano do papel, ou seja, o objetivo da aspiração da vontade durante a criação, e, por outro, aproxima o ator da vida espiritual do papel, isto é, o faz tornar seus sentimentos íntimos e, consequentemente, atraentes para a alma do próprio artista.

Além disso, o processo do conhecimento da alma do papel e do descobrimento de seus esconderijos fazem com que o ator gradualmente, por meio de cada parte, compenetre-se dos sentimentos do papel.

Em outras palavras, a análise contribui para a vivência.

---

[62] Manuscrito nº 769. Do caderno de anotações de 1911. Stanislávski, K. CO 9. V. 5. Liv. 2, p. 353-359.

Naqueles casos raros e felizes nos quais o artista inconsciente e imediatamente assimilou e logo viveu a peça e o papel em sua totalidade, a análise também é necessária para fixar aquilo que veio à alma por acaso. Sem essa fixação, as repetições da criação vão depender do acaso. O desenho não fixado do papel se apaga. [...]

Antes de tudo, o artista precisa da análise, a fim de conhecer a própria essência da obra do poeta, ou seja, sentimentos e pensamentos humanos que são cuidadosamente escondidos nas entrelinhas do texto do poeta, visto que palavras, pausas, ação e fábula da peça etc. são interessantes na medida em que refletem a vida invisível do espírito e do pensamento humano.

Para penetrar no coração (no âmago) dessa vida do espírito, para conhecer as profundidades íntimas dos sentimentos embutidos na peça e no papel, é preciso análise; ela é o melhor condutor à alma do poeta e aos esconderijos de suas obras. A análise, como uma sonda, ajuda a penetrar nessas profundezas e ajuda a encontrar nelas os tesouros escondidos do espírito e dos pensamentos.

E, ao mesmo tempo, a análise ajuda o artista a escutar a melodia de seus próprios sentimentos, que se compõem em sua alma com as palavras e o texto do poeta.

Mas o maior benefício da análise é que ela fomenta independência e liberdade na criação do artista.

O fato é que a força exercida pelo poeta sobre o artista é tão grande que, às vezes, ela nos escraviza, paralisa a nossa criação e nos priva de independência. Ela nos faz seguir servilmente o poeta, seu texto e até mesmo suas rubricas de direção e de atuação, às quais o poeta não tem nenhum direito.

Tudo isso nos torna relatores da obra do poeta, ou seja, nos obriga a desempenhar um papel dependente e secundário e priva o ator da liberdade e da independência necessárias para a sua criação. Essas últimas ficam ainda mais limitadas pelas convenções do palco e pelo ofício do ator. O artista, ao cair em seu poder mecânico, transforma-se em uma máquina.

Será que nesse caso se pode falar de liberdade?

A análise fornece ao artista todos os meios necessários para lutar por sua independência.

A análise leva o artista pelo mesmo caminho que o autor passou durante a criação da peça. Isso, em certa medida, iguala seus direitos, une seus objetivos comuns e aproxima sua criatividade conjunta.

A análise faz o artista conhecer todos os detalhes de seus sentimentos criativos e de seu estado geral. Isso lhe dá a possibilidade de combinar e escolher com maior confiança aquele sentimento de sua alma criadora, com o qual ele esculpe (ou harmoniza) a alma do papel. [...]

É errado pensar que a liberdade do artista é fazer aquilo que ele quer. Esta é a liberdade do tirano.

Quem é o mais livre de todos? Quem conquistou sua independência, pois ela é conquistada, e não simplesmente dada.

A independência doada não dá liberdade porque se perde essa independência muito rápido.

Aquele que se libertou por conta própria, aquele que não precisa da ajuda de ninguém, aquele que sabe tudo, pode tudo e está independente em tudo porque tem sua própria opinião, quem é provido dos meios para combater os obstáculos e contradições que sempre aparecem — está realmente livre.

Por isso, aquele ator que sentiu o papel melhor do que o autor, que o analisou melhor do que o crítico, e que estudou a peça melhor do que o diretor, que conhece como ninguém o seu talento, os meios emocionais e expressivos, que desenvolveu a técnica de um virtuose e preparou seu corpo, sua voz, sua mímica, conhece a teoria da arte, pintura, literatura e tudo aquilo que pode ser necessário para o ator, em suma, aquele que cumpriu perfeitamente todo o trabalho preparativo e criador do ator — ele é quem está realmente livre.

Como deve o artista analisar a obra de um poeta?

Antes de mais nada, pode-se abordar a peça a partir de seu lado artístico e literário.

Além disso, pode-se analisar a peça do ponto de vista histórico, cotidiano, social ou filosófico. Tal análise é de importância secundária, pois apenas auxilia e esclarece o artístico e o literário.

Finalmente, existe a terceira abordagem à peça: a psicológica e fisiológica.

Essa é a mais difícil e a mais importante análise no sentido prático.

Neste livro[63] dedicado à arte de vivência, a última análise da peça e do papel, ou seja, a análise psicofisiológica, é a que nos interessa mais, mas não podemos utilizar essa análise direta e imediatamente, porque antes de criar o desenho interno do papel, antes de começar a criar, é necessário entender aquilo que está sendo criado e entender aquela tarefa que o autor colocou na base da obra.

Em outras palavras, antes de começar a análise psicofisiológica, é necessário, em linhas gerais, discutir e abordar toda a peça, para as tarefas comuns ao autor e ao artista. Só então pode existir uma criação compartilhada e harmoniosa na qual ambos os criadores estarão indo em direção a um objetivo comum. Se o poeta e o artista divergirem em seus esforços criadores, eles só vão atrapalhar um ao outro, ou seja, um vai destruir a criação e o trabalho do outro. [...]

A análise literária está fora do âmbito da minha competência.

Só posso desejar que algum dos especialistas venha ajudar os artistas e a desenvolva, crie um método para facilitar e orientar a análise literária da peça e do papel.

---

[63] Stanislávski se refere a um livro que planejava escrever, mas não chegou a terminar. Seria chamado Arte de vivência e abrigaria apenas aquilo que ele viveu pessoalmente. Nele dividiria a Arte do Teatro em três tendências: arte de vivência, arte de representação e o ofício do ator. Este livro viria a ser citado em artigo de Liubov Gurévitch de 1910 como uma grande revelação para os atores.

É necessário que esse método seja fácil e prático, caso contrário, ele irá atravancar o processo de criação com trabalho extra e o ressecará com a força da razão, que mata a inocência e transfere o foco do trabalho de criação do coração para a cabeça.

Eu gostaria de sugerir apenas aquilo que o ator espera da análise literária.

Ele espera o esclarecimento da trama da peça e do papel e dos princípios típicos e característicos da criação do autor.

É preciso seguir o autor pelo caminho que ele navegou, a fim de não apenas entender, mas também vivenciar os desafios e as intenções do poeta. Só conhecendo este caminho e o objetivo final ao qual ele leva é possível se manter independente na criação coletiva e aproximar-se de um objetivo comum que una o trabalho de todas as artes e de todos os criadores da cena.

Deixe a análise dividir a peça em suas partes constituintes, ou seja, revelar a tela em cima da qual a peça é bordada, e definir claramente o objetivo final do autor. Conhecendo a estrutura da peça ou do papel e o objetivo da criação, o artista não se perderá ao formular o plano do papel e não se afastará do autor nos objetivos finais da criação.

Além disso, deixemos a análise literária nos mostrar os trechos principais em que estão entrelaçados os nervos que alimentam a peça.

Concentrando toda a sua atenção, conhecendo e vivenciando esses trechos centrais da peça e do papel, o artista encontrará os verdadeiros pontos iniciais. [...]

Devemos não só entender, mas, principalmente, ser capazes de sentir a beleza literária da obra do poeta.

Para isso é necessário que não somente a razão, mas, principalmente, que os sentimentos participem da análise.

Como desenvolver a intuição literária e o gosto do ator, como ensiná-lo a compreender a arte do poeta e a beleza de sua obra?

Essas são as perguntas que esperam por especialistas que façam uma aplicação prática da análise literária às exigências da nossa arte.

Além disso, é necessário que o artista saiba bem a técnica da criação literária, caso contrário, ele não conseguirá dominar por inteiro o papel e a peça, não será capaz de revelar todos os valores literários da obra do poeta, e não poderá explicar sua beleza ao espectador. [...]

É necessário que o artista saiba lidar com o papel e usá-lo para seus próprios objetivos criativos, como um mecânico usa o mecanismo. Para isso, é preciso conhecer bem não somente a estrutura da peça, mas também a técnica da criação literária. O mecânico aprende a controlar o mecanismo estudando suas partes e suas funções. Para isso, ele desmonta e remonta essas partes e as estuda tanto separadamente quanto em conjunto.

Igual ao mecânico, o artista deve conhecer a estrutura ou o mecanismo da obra literária do poeta e sua ação ou desenvolvimento. Mas o mais importante é que o artista possa adivinhar de imediato os pontos centrais da peça e os nós nervosos que nutrem e movem toda a obra do poeta e lhe dão o tom. Ao conhecê-los e estudá-los, o artista logo obtém as chaves e o segredo da peça e da criação do poeta. [...]

O resultado da análise abrangente reduz-se basicamente às três importantes aquisições principais:

1. Compreensão racional e detalhada do papel em todas as suas partes e seus pormenores.

2. Percepção sensível dos elementos espirituais que constituem o papel.

3. Um olhar independente e uma atitude definida em relação ao papel e à peça.

Então, depois da análise, o artista entende com a razão o papel e a peça em todos os seus detalhes e, ao mesmo tempo, percebe com seus sentimentos os elementos básicos de sua alma necessários para a vivência. Em outras palavras, a razão criou um esqueleto ou um plano do papel, enquanto o sentimento guardou apenas o material espiritual para a criação.

Neste momento da criação, a razão já pode criar um plano e um desenho do papel, enquanto o sentimento dominou apenas o material para colorir e animar o desenho planejado.

Agora, quando o desenho é feito e as cores são escolhidas, resta distribuí-las corretamente em combinações harmoniosas. O plano do papel é um esquema geral e amplo. A vista aérea geral do papel. O desenho do papel é o plano detalhado de todos os trechos e dos detalhes particulares.

A vivência é a realização do desenho e a sua revitalização com a tinta dos sentimentos.

Assim, quando Craig[64] pensa em encenar *Hamlet* como monodrama do protagonista da peça e o traça em termos gerais, ele cria o plano do papel. Quando o ator analisa o papel frase por frase e combina trecho por trecho, sendo guiado pelo plano geral do papel, neste caso o artista cria o desenho interno do papel. Quando o ator começa não apenas a explicar e a desenhar, mas a vivenciar para si cada momento do desenho planejado do papel, então ele vivencia o papel.

Assim geralmente acontece na prática. O diretor dá um plano geral da peça e do papel e o ator cria, baseado nele, o desenho interior e aprende a vivenciar o papel.

O plano é a partitura de toda a peça (e, portanto, do papel como de uma parte do todo). O desenho é o mesmo que a partitura para o cantor.

A vivência é a revitalização musical da sua parte.

O *ensemble* é a reprodução comum e compartilhada, coral ou orquestral, de toda partitura e sua vivência coletiva.

O poeta é o compositor.

---

[64] Gordon Craig (1872-1966), ator, cenógrafo, diretor e teórico teatral inglês. No período de 1909-1911, a convite de Stanislávski, trabalhou no Teatro de Arte de Moscou na encenação de *Hamlet*, de Shakespeare.

O diretor é o maestro.

Os artistas são os solistas.

O coro são os figurantes e os que participam da peça nos bastidores.

O plano e o desenho do papel são criados pela razão, ou seja, são ponderados; ou pelos sentimentos, ou seja, são percebidos.

É claro que, para a arte de vivência, é necessário um segundo plano, que é profundamente sentido, e não apenas inventado.

Em outras palavras: precisamos tanto de um quanto do outro plano, ou seja, quando não se pode sentir no mesmo momento o plano e o desenho do papel, então, deve-se pensar primeiro no plano e assim guiar o sentimento. E ao contrário: quando o plano e o desenho foram sentidos aleatoriamente, é necessário examiná-los para poder fixá-los.

O que significa examinar e planejar o desenho do papel? Significa reunir para a criação todo o material intelectual que se acumulou após a análise. [...]

Refletindo sobre a abordagem ao trabalho do ator sobre o papel, Stanislávski anota os títulos de livros que são referências científicas no processo da elaboração do Sistema: dr. Sigmund Freud: *Psicopatologia da vida cotidiana*;[65] Hack Tuke:[66] *Body and Soul* (sobre a lógica dos sentimentos); *Psicologia experimental*, de Hoffding[67] (cientista dinamarquês); *Teoria da criação*, de Engelmeyer[68] (altamente recomendado).

A análise do papel elabora um olhar independente da imagem criada pelo poeta. Uma atitude nova em relação ao papel analisado, inerente somente ao artista, poderia ser definida provavelmente como um germe do sentimento criador.

Afinal, alguns trechos separados da peça são exatamente como o reflexo da luz na escuridão, inconscientemente ganham vida na alma do artista no primeiro contato com a obra do poeta. [...]

A sensação do papel "em geral" representa somente uma vivência exaltada, mas não sustentada até o fim; é o início, mas não é o seu fim.

Já várias vezes se falou sobre os perigos da atuação "em geral" dos atores que, por causa de sua indefinição, paralisa a vontade criadora, e a vontade paralisada entrega o ator ao poder dos hábitos musculares, das convenções e dos clichês.

---

[65] O livro *Psicopatologia da vida cotidiana*, de S. Freud, foi publicado em russo em 1910.

[66] Daniel Hack Tuke (1827-1895), médico psiquiatra inglês, especialista em doenças mentais. Seu livro *Illustrations of the Influence of the Mind on the Body* (1872) saiu em russo em 1888.

[67] Harald Hoffding (1843-1931), filósofo, psicólogo e teólogo dinamarquês. Em 1908, saiu na Rússia a quarta edição de seu livro *Ensaios de psicologia baseada em experiência*.

[68] Piotr Engelmeyer (1855- c. 1941), o primeiro filósofo da técnica russo, publicou em 1910 o livro *Teoria da criação*.

Portanto, antes de tudo, é preciso encontrar em sua alma algumas sensações definidas e colocá-las na base da vida espiritual do papel. [...]

DEFINIÇÃO DAS VONTADES [69]

Uma vez que o papel está dividido em trechos psicofisiológicos, ou seja, em pequenos ou grandes grupos de vontades semelhantes, é necessário perceber a essência psicológica de cada trecho e, em seguida, definir com palavras o objetivo da aspiração psicológica escondida em cada um.

É muito importante seguir exatamente este método e a ordem neste processo psicológico porque a percepção da essência espiritual escondida em cada trecho separado do papel provoca o sentimento afetivo, enquanto a definição verbal do sentimento afetivo determina um objetivo psicológico incerto e mal definido.

ANOTAÇÕES ARTÍSTICAS 1908-1913[70]

COMO SE PREPARAR PARA O ESPETÁCULO[71]

O processo criador começa a se desenvolver quando o artista sente o nervo do papel, que é como um *leitmotiv* que acompanha a personagem em todas as suas posições. Gógol chama isso de prego que o artista deve cravar na sua cabeça antes de entrar no palco.[72]

Em alguns papéis essa base é composta por vários sentidos que se fundem em um único acorde dominante. Enquanto esse prego ou acorde psicológico não for encontrado, a personagem criada é privada de integridade e de essência. Sem isso, os fragmentos vivenciados do papel não se ligam em um único organismo capaz de sobreviver. O papel parcialmente vivenciado nem merece o nome de obra, e não me refiro a esse tipo de papel nestas linhas.

O prego ou o acorde psicológico do papel é o caminho ou a chave com que se pode abrir os segredos psicológicos da personagem criada. É óbvio que o ator deve valorizar e ficar o mais íntimo possível desse prego ou acorde espiritual do papel.

Basta apenas o ator se concentrar artisticamente e fazer soar dentro de si a harmonia espiritual do papel ou sentir seu prego na cabeça, e logo todo o seu organismo psicofísico se adapta às vivências habituais da personagem criada. Por sua vez, o sentimento adapta em uma determinada direção o mecanismo anatômico do corpo que, pelo hábito mecânico aprendido durante a criação do papel, produz os movimentos habituais do corpo.

Cada personagem criada sinceramente tem seus hábitos inerentes, movimentos e jeito de andar específicos, maneiras etc.

---

[69] Manuscrito nº 769. Do caderno de anotações de 1911. Stanislávski, K. CO 9. V. 5. Liv. 2, p. 359.

[70] Manuscrito nº 545. Anotações artísticas de 1908-1913. Stanislávski, K. CO 9. V. 5. Liv. 1.

[71] Ibidem, p. 403-405.

[72] Referência à advertência para aqueles que gostariam de atuar bem em *O inspetor geral*, de Nikolai Gógol.

Se eles não forem forçados, mas crescerem da vivência espiritual da personagem, então todas essas características externas do papel serão inextricavelmente fundidas com sua psicologia.

Essa relação é tão forte e inseparável que o hábito fisiológico da personagem desperta sua psicologia na alma do artista e vice-versa: a vivência psicológica dos sentimentos do papel gera o habitual estado fisiológico do corpo do artista.

Preparando-se para o espetáculo ou para a recriação do papel, o artista deve abordar o papel da mesma maneira como ele o criou.

Ao fazer a maquiagem e colocar o figurino da personagem, ele deve concentrar-se antes de sair do seu camarim e sentir dentro si o acorde espiritual ou o prego do papel.

Isso pode ser alcançado facilmente graças à técnica interna do artista e ao hábito, e com a ajuda da concentração criadora.

Estando acostumada, a fisiologia do artista responde mecanicamente à vivência psicológica e por isso, independentemente da vontade do artista, depois do sentimento aparecem suas expressões externas, ou seja, os movimentos habituais etc. da personagem criada. [...]

Analisar a peça ou o papel significa separá-la (dissecá-la) em seus elementos constitutivos a fim de estudar (avaliar) separadamente cada parte e o todo em geral.

A peça é a vida do espírito humano.

A peça constitui-se de uma série de imagens espirituais (as personagens).

Cada uma das imagens espirituais é criada a partir de elementos da alma humana, ou seja, das paixões humanas, das propriedades, dos sentimentos, das virtudes e dos vícios.

Cada um dos elementos espirituais é composto de uma longa série de desejos separados. [...]

ESTUDO DO PAPEL. COMUNICAÇÃO[73]

O ator recebeu um caderno em que está escrito o papel. Para ele, o papel é o texto, são as palavras; a questão toda é aprender, entender bem e decorar tudo o que está escrito lá. E ele aprende. Mas não é assim. O papel é o tema prescrito. Antes de decorá-lo, é ainda necessário preencher as margens de seu texto[74] com sua própria criação, sendo você o criador das imagens. Em seguida, é necessário aprender o que foi criado e só depois voltar ao texto. [...]

Registrar por escrito as sensações psicológicas e fisiológicas humanas não é fácil e leva bastante tempo. Para reduzir esse trabalho, sugiro usar sinais que ilustrem as sensações fisiológicas e as vivências psicológicas. Recomendo esse tipo de registro porque ele foi testado na prática; revelou-se conveniente e rápido. Ao mesmo tempo, no entanto, faço uma advertência. Seria bastante perigoso dar importância demasiada a esse registro. Não devemos esquecer que esse tipo de registro não é nada mais do que um meio que facilita e explica a análise do papel. Portanto, seria bastante perigoso usar esse meio como um método ou princípio da própria criação e basear nele o trabalho de ator. Isso faria com que o artista virasse artífice e reduziria a sua criação viva a um seco esquema psicológico. E, ainda por cima, privaria o artista da necessária ingenuidade para a criação.

---

[73] Ibidem, p. 424.

[74] Stanislávski se refere ao texto impresso da peça, o texto de ensaio.

A tabela de referência para explicação e registro da análise psicológica e fisiológica do papel[75]

Os sinais para definir as sensações psicofisiológicas de estados de consciência. Os embriões e as raízes das sensações afetivas:

↑ — (seta dirigida para cima): desenvolvimento, aumento da energia, do ânimo e da intensidade da vivência.

↓ — (seta para baixo): redução da energia, do ânimo e da intensidade da vivência.

👁 — (olho humano): desenvolvimento do afeto visual que percebe as impressões visuais.

👂 — (ouvido humano): desenvolvimento do afeto auditivo que percebe as impressões auditivas.

? — (ponto de interrogação): percepção das impressões feita mediante a audição, a visão ou outros meios; revigora, surpreende, atrai a atenção e interessa e, portanto, provoca o desejo de parar a atenção nesse objeto (sujeito), a fim de entendê-lo e trazê-lo à consciência.

(?′) — (ponto de interrogação com um acento sobre ele): o mesmo, mas a impressão com acento é percebida ainda com mais ânimo. A impressão é acompanhada por um impulso ainda mais vigoroso, forte e inesperado, e provoca atenção ainda mais aguda. Quando há vários acentos significa que a surpresa é mais forte, mais nítida.

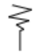
¿ — (ponto de interrogação invertido): a percepção auditiva, visual ou outra, provoca a queda de energia. Embora atraia a atenção e o interesse e provoque o desejo de se focar no objeto (no sujeito) para entendê-lo e trazê-lo à consciência, este ato é realizado lentamente, sem energia, como se antecipasse o resultado negativo na consciência.

---

[75] Ibidem, p. 431-435.

¿´ — (ponto de interrogação invertido com acento): o mesmo, mas com piora ainda mais brusca de humor e com maior desespero e surpresa.

— (zigue-zague para cima): luta do sentimento com a razão. Antes de chegar até a consciência, a impressão percebida passa por uma série de lutas, decepções, encantamentos, entusiasmo e perda de esperança. Esta luta acontece com *animo*.[76]

 — (zigue-zague para baixo): o mesmo, mas lentamente, ou seja, com redução de energia.

! — (ponto de exclamação): o momento em que a impressão percebida, depois da luta, penetra na consciência e surpreende abrindo novos horizontes. Graças a uma perspectiva boa e aberta, este momento acontece com ânimo; contudo, o ânimo cresce de modo gradual.

!´ — (ponto de exclamação com o acento): o mesmo, mas o momento de consciência acontece com muito ânimo: ele surpreende, deslumbra, anima muito e é realizado de modo súbito e inesperado.

¡ — (ponto de exclamação invertido): o momento em que a impressão percebida, depois da luta, penetra na consciência e abre novos horizontes. Devido às más perspectivas, este momento suprime aos poucos o ânimo.

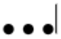
¡´ — (ponto de exclamação de cabeça para baixo e com o acento): o mesmo, mas o momento de consciência faz sentir desânimo repentino, inesperado e definitivo.

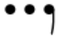
♩ — (ponto, o centro com um traço para cima): atenção concentrada e animada do sentimento e pensamento; com os dois objetos de atenção focada — ♩. Aumento da energia ativa.

---

[76] Stanislávski usa o termo *animo* como na composição musical se usa *allegro*.

— (ponto, o centro com um traço para baixo): atenção concentrada triste que reduz o ânimo. Com os dois objetos de atenção concentrada : redução da energia ativa.

 — (reticências com um traço para cima): distração do pensamento e sentimento que é resultado de um inesperado sentimento de alegria. Nem as percepções auditivas, nem visuais e nem o trabalho do pensamento e dos sentimentos estão concentrados, porque ganharam ânimo inesperadamente (distração animada).

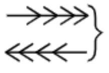
 — (reticências com um traço para baixo): distração do pensamento e do sentimento que é o resultado do inesperado sentimento que diminui o ânimo. Nem as percepções visuais, nem auditivas e nem o trabalho do pensamento ou do sentimento podem concentrar-se porque, de súbito, perderam energia (distração abatida).

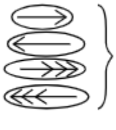
— (sinal de igualdade dirigido para cima): modificação, depois de esclarecimento e conscientização, de todos os sentimentos afetivos anteriores em um sentimento definido e alegre.

— (sinal de igualdade direcionado para baixo): modificação, depois de esclarecimento e conscientização, de todos os sentimentos afetivos anteriores em um sentimento definido, contudo sem ânimo.

→ — (seta apontada para a frente): persuasão não muito forte com as palavras, ou seja, a transferência pelas palavras da essência dos pensamentos ou sentimentos.

← — (seta apontada para trás): desejo não muito forte de que o outro convença, ou seja, desejo de apreender a essência do pensamento ou do sentimento do outro.

 — o mesmo, mas com uma energia dupla, tripla ou quádrupla.

 — setas dirigidas para a esquerda ou direita, com um ou mais sinais na extremidade, circundadas por uma linha: o mesmo que antes, mas a persua-

> são se realiza não somente por meio das palavras, mas também com artimanhas ou jogo dos sentimentos.
>
> + — (mais): ânimo do sentimento e pensamento.
>
> - — (menos): apatia do sentimento e pensamento.
>
> () — (parênteses): todas as vivências e sensações mencionadas anteriormente podem ser feitas explícita ou secretamente. No primeiro caso, os sentimentos e as vivências não são ocultos dos presentes, e, no segundo caso, são escondidos na medida do possível. Portanto, se o sinal não está entre parênteses, a vivência é feita abertamente, e se o sinal está entre parênteses, então a vivência é feita secretamente.
>
> b — (a letra "b", ou seja, "bom"): de bom humor.
>
> m — (a letra "m", ou seja, "mau"): de mau humor.
>
> São as notas dos sentimentos...

O sinal 👁, parecido com o olho humano, ilustra sensações do aparelho visual durante a percepção das impressões visuais. Esse sinal é usado tanto nos casos em que o artista ressuscita em si memórias afetivas, ou seja, impressões visuais inexistentes, quanto nos casos em que ele recebe essas sensações a partir de causas realmente existentes. Assim, por exemplo, quando se precisa descrever que o artista olhe pela janela e veja lá fora nesse momento a cena do crime que não existe, ou incêndio ou outro sinistro, e isto impressiona e muda a sua psicofisiologia, usa-se este sinal.

Quando se precisa descrever que o artista está à procura de uma coisa perdida dentro de um monte de coisas que existem na realidade e ficam na mesa, usa-se o mesmo sinal. [...]

Trabalho sobre a montagem de *Mirandolina*[77]

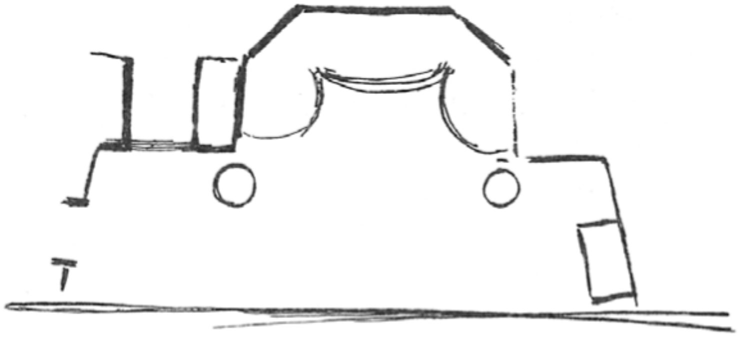
O início dos registros é relacionado com a montagem da peça do dramaturgo italiano Carlo Goldoni (1707-1793), *Mirandolina* (*La locandiera*); os ensaios começaram em outubro 1913. Essas anotações mostram-nos o interesse de Stanislávski em técnicas da *commedia dell'arte*, o que pode ser confirmado também por outros materiais do seu arquivo. No caderno de anotações nº 785, encontram-se apontamentos sobre o Primeiro Estúdio e a *commedia dell'arte*; Stanislávski também guardou recortes dos

---

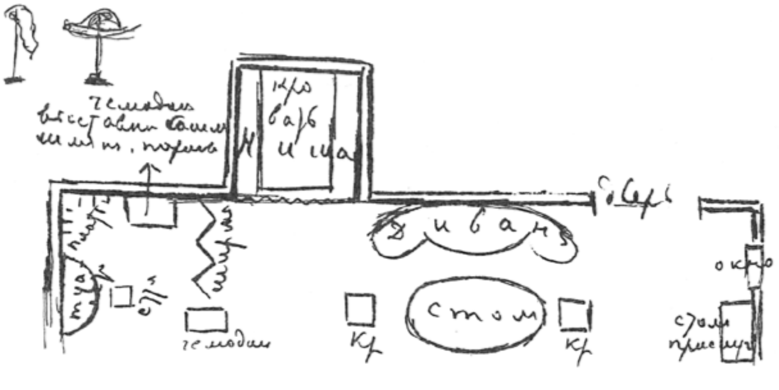
[77] Do caderno de anotações de 1913. O manuscrito nº 786 é publicado pela primeira vez na sequência pretendida por Stanislávski. Stanislávski, K. CO 9. V. 5. Liv. 2, p. 381.

jornais com matérias sobre a evolução das máscaras. Na sua biblioteca há todos os números da revista *Amor das Três Laranjas* (1914-1916): foi o editor da revista, Vsevolod Meyerhold, que lhe deu de presente todos os exemplares. Stanislávski fez anotações aos artigos "Os principais tipos da *commedia dell'arte*", de K. Miklachévski, e "Sobre a história da técnica cênica da *commedia dell'arte*", de V. Soloviov.

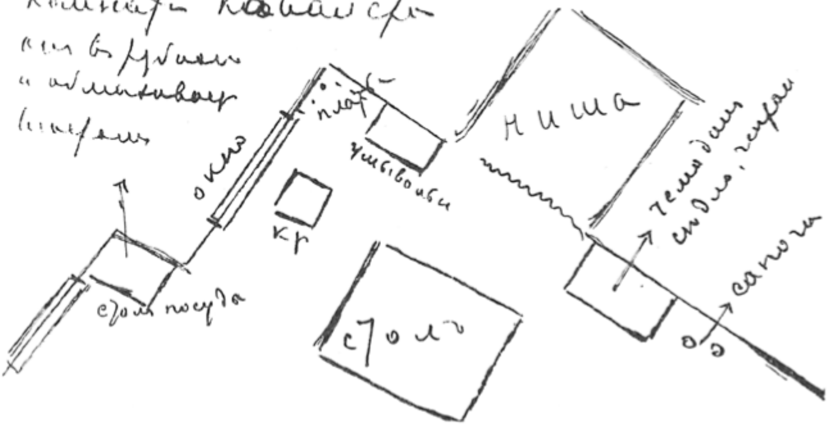
A sala das atrizes.



A sala do conde. Mala. Uma exposição de calçados, chapéus e perucas.


чемодан
выставка башма-
ков, шляп, париков
кро
вать
ниша
ширма
диван
стол
кр
кр
чемодан
окно

A sala do Cavaleiro; ele veste a camisa e se abana com um leque. A mala, a sela, o jarro e as botas.


Комната Кавалера
он в рубашке
и обмахивается
веером
окно
плаф
умывальник
ниша
кр
стол посуда
стол
чемодан
седло, кувшин
сапоги

MEMÓRIAS DE CASANOVA[78]

O russo Petruchka.

Pai (Pantaleone, Cassandro).

Mãe.

Filha — Colombina.

Rosaura, aia, confidente.

Piero (moleiro).

Arlequim.

Pulchinella, lacaio (napolitano).

Pode ser burguês.

Truffaldino (de Bérgamo).

Briguela (o servo, veneziano).

Capitão Spavento.

Fracassi, Frappotrippo.

Na Itália, Arlequim é um ladrão, um bandido; o nosso é um jovem sedutor.

Chegam duas mulheres vestidas de *robes rondes*, elas são cortejadas e empurradas. Caem (um homem afunda).

O crocodilo.

---

[78] Ibidem, p. 382-389.

Emagrecem e engordam.

O dragão comeu alguém. Do ânus aparece a mão, agarram a mão um do outro e voam até o topo (o trapézio).

Três espelhos. A Colombina dança. Três reflexos + Colombina = quatro mulheres. Arlequim escapa com o reflexo.

Arlequim é cortado sobre uma mesa. Suas partes são compostas fora de ordem.

O esqueleto cai aos pedaços.

A saia sobe e o balão aparece.

Fogo dentro da taça que está na mesa.

Uma mão.

Mirandolina

Mise-en-scène. Ambos, de costas para o público, olham para a janela. Leem os jornais. Fumam cachimbos. Bengalas, nas suas mãos. Viram-se de costas um para o outro. Falam sem virar e depois, de repente, pulam, gritam e gesticulam.[79]

A linha interior, a média e a exterior do papel.

Os trechos. É necessário não somente sentir, mas também ver (em ação) a lógica do sentimento e da peça, sua construção interior.

Os elementos da alma são o teclado.

Os elementos da alma são o núcleo dos sentimentos.

Encontrar a ação; a ação paralela.

Aprender a agir no estado em qual você [é].

Começar a ser virtuose, que é o atuar em planos diferentes.

Ontem aprendemos a agir. Aprenda a agir de modo transversal, ou seja, para que o sentimento transversal cresça como uma avalanche e preencha a ação. Hoje aprendemos como agir no papel partindo do estado em que você está (não se perdendo).

A ação enérgica, as tarefas.

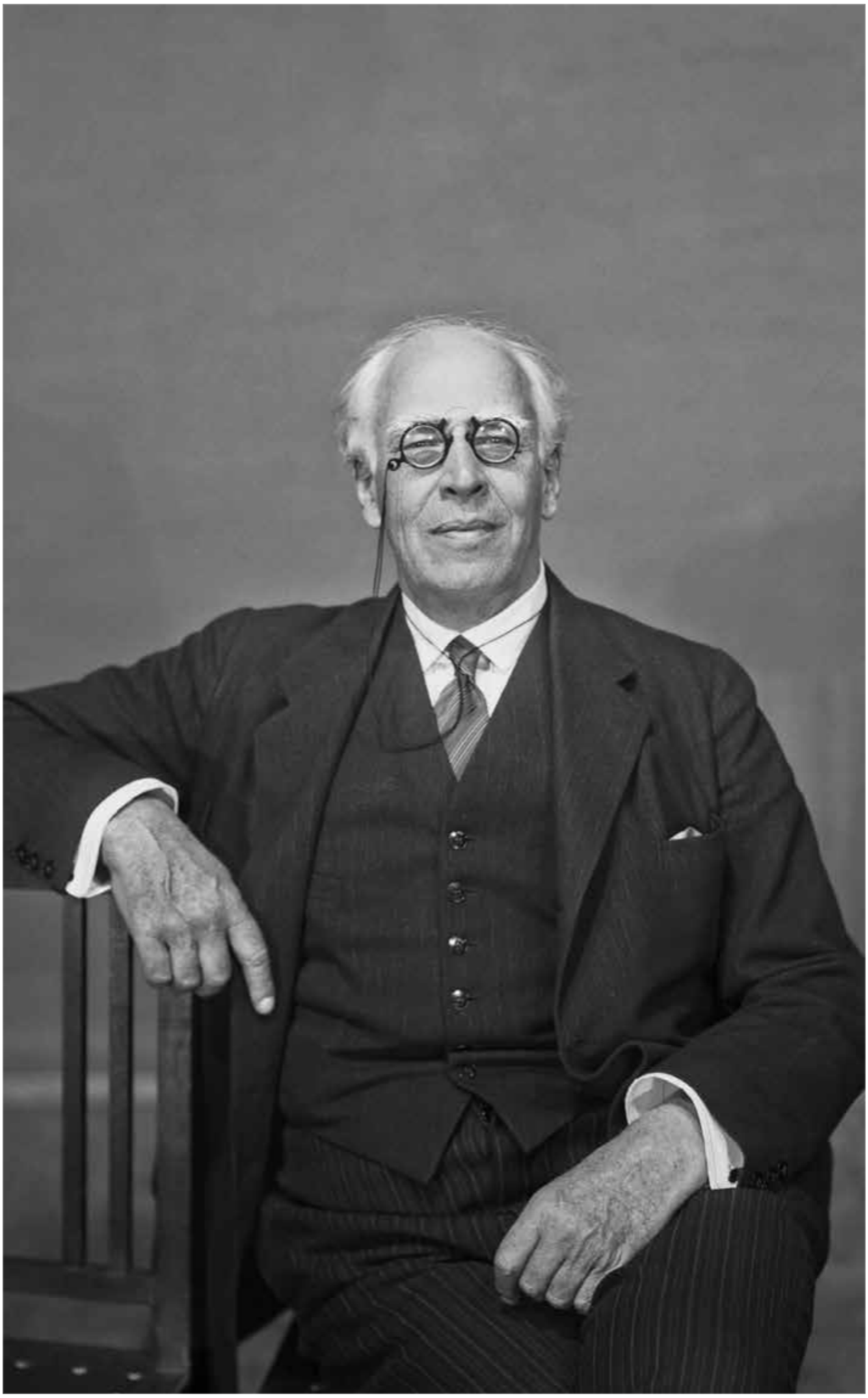
Linhas grandes e relevadas. [...]

Assim como de sete notas musicais cria-se harmonia, a personalidade artística é criada dos elementos orgânicos da alma, de algumas de suas qualidades, dos talentos e dos hábitos.

As raízes de cada papel devem ser plantadas na natureza orgânica.

---

[79] Anotações de Stanislávski sobre a cena dos rivais em *Mirandolina*.



Konstantin Stanislávski (1933).

Sentimentalidade é tolerada até aquele momento quando ela, aquecendo a alma, inspira o sentimento para a criação, mas assim que a sentimentalidade começa a suplantar o sentimento, substituindo o verdadeiro impulso de amor pela lírica adocicada, a sentimentalidade se torna ruim.

Os elementos da alma são o teclado.

Os elementos da alma são o germe dos sentimentos.

Encontrar a ação; a ação transversal.

Aprender a agir na condição em que está.

Começar a agir virtuosamente, ou seja, agir em diferentes planos.

Ontem estudamos como agir. Aprendam a agir por meio transversal, ou seja, que o sentimento transversal cresça e preencha a ação como uma avalanche.

Hoje vamos aprender a agir no papel naquela condição em que vocês estão (perder a si mesmo).

Elaborar todo tipo de motivos e os análogos materiais com o papel.

Começar com uma ordinária ação mecânica (o primeiro degrau).

Em seguida, involuntariamente vem a lembrança afetiva.

Fazer aproximar à variedade de tarefas ou germes (estado de espírito). (Improvisação.)

Desenvolver todos os tipos possíveis de motivos e analogias materiais com o papel.

O amordaçamento dos músculos acontece por causa da impotência. É um espasmo quando não se sabe o que fazer. É preciso de uma vez só saltar até o sexto andar. É preciso levantar algo pesado demais. É preciso fazer rápido algo decisivo para salvar o outro ou a si mesmo. A natureza não sabe como realizar isso, e fica indecisa e cheia de dúvidas. Nesse momento de fraqueza, em que não há uma iniciativa definida e toda a natureza sente que se precisa fazer algo, mas não se sabe como, tudo fica tenso para agir. E é neste momento que as ovelhas ficam sem pastor. [...]

Sobre o estado geral "eu existo": é quando não se sente a ribalta e se atua dentro de quatro paredes (como na vida, e não entre três paredes, como na cena).

Encontrar as tarefas sem pensar, agindo. [...]

Durante esse tempo[80] percebi que, partindo de mim mesmo, eu também estarei bem-humorado. Caso contrário, não poderia me tornar amigo desses tolos: do Marquês e do Conde, nem perdoar que o Marquês pegou meu dinheiro e bebeu o chocolate, nem ceder a Mirandolina. Em seguida, durante o dia, senti que o ódio pela mulher pode ser provocado pelo pensamento de que uma mulher está correndo atrás de mim e quer me estuprar. Isso logo provoca em mim um sentimento de repugnância. Então, encontrei dois elementos para o papel: a bondade e a repugnância em relação à mulher. [...]

---

[80] Stanislávski refere-se ao período dos ensaios de *Mirandolina*, em que teve o papel do Cavaleiro Ripafratta.

É necessário viver no palco de maneira desinteressada, ou seja, não é para se mostrar, mas viver no palco para si mesmo e para o parceiro.

A cabotinagem é um desejo de que tudo seja visto pelos outros, de modo que nada seja perdido à toa. [...]

Olhamos o papel e fixamos como se fosse com ganchinhos os pontos ao longo do papel todo. Esses ganchinhos e fios precisam se conectar com a natureza orgânica, com uma terra sólida sobre a qual é possível construir a base. É necessário que tenha o maior número possível desses fios para cada momento do papel. Forma-se o sistema inteiro desses fios que ligam a natureza orgânica do ator com o papel. Esses fios alimentam o papel. Cada momento do papel deve ser conectado como uma fonte viva da natureza orgânica. É preciso que cada momento do ator no palco faça dizer: "sim, é verdade". [...]

O inconsciente no trabalho é importante porque nele se manifesta a espontaneidade da criação natural: da arte mais completa e sábia.

Lemos a peça.[81] Discutimos e não chegamos a um acordo.

Dividimos em trechos: os pontos. O que ficou gravado na memória. Diligência etc. Os trechos serão descobertos somente quando você perceber como eles são importantes na peça.

Lembre-se do dia. A mente dirige, limpa [o caminho] para o sentimento (está subordinada aos sentimentos), mas é o sentimento que age. O esforço principal é manter a análise no reino dos sentimentos, e não na mente.

Dividir em trechos e reservar.

Jogar o livro fora. A leitura do livro acontece a partir da razão e irrita o cérebro.

1. Lembrando o papel, caminha-se a partir da ação, do seu estímulo, do sentimento.

2. "Eu existo". Não olho para mim atuando, mas estou sentado em uma poltrona de intérprete. Não imagino a representação do sentimento, mas sinto o despertar do próprio sentimento. Enquanto não houver "eu existo", não se pode começar nada.

Quando houver "eu existo", essa sala lhe parecerá do jeito como é necessária. Tanto faz qual é o tipo de quarto nessa estalagem. Talvez seja a despensa — tanto melhor, talvez seja um lugar elevado —, um pequeno palco, como acontece na Itália. Simplesmente fecho os olhos aos detalhes e acredito ingenuamente, de maneira indiscriminada e sem crítica.

3. Agora realizo as ações externas nesse quarto, mais ou menos assim como agiria nele um empregado, ou seja, eu abro a janela, eu varro.

4. É claro que a partir dessa ação vou ter os sentimentos afetivos associados ao lacaio, e não ao general.

5. Dessa maneira você desperta na sua memória afetiva os sentimentos análogos. E continua a agir e a sentir na área da atmosfera da paixão do lacaio na estalagem. Fantasie de

---

[81] Trata-se da peça *Mirandolina*.

todas as maneiras possíveis. Andando de cocheiro (então está viajando a pedido do hotel com Mirandolina). No vagão, também. Em casa arrumando as coisas e, de repente, se lembrou do empregado. Não há fim nesses sonhos.

6. Inventar novas situações e perguntar: "O que eu faria?" E, em todos esses momentos, partir de si e traçar paralelos com a estalagem, ou seja, com um servo e Mirandolina, ou seja, com o amor. Tudo isso é necessário para iluminar a outra parte da sua alma. Na verdade: no primeiro caso, qual é a utilidade das ações e das memórias para o ator, daquilo que se pode lembrar para *Mirandolina* em Moscou, no norte. Mas estamos lidando com a Itália. Então, que o ator pergunte a si mesmo: "O que eu faria na Itália com os mesmos dados?" Essa pergunta — "O que eu faria"— é muito importante, pois ajuda o ator a passar de um sonho simples para aquela ação de que ele necessita.

Então, antes de tudo, o ator parte da ação da vida e escolhe aquilo que anima sua memória.

No parágrafo número 6 o ator passa para a área do sonho e também age lá. Agora, esse quarto, a rua etc. não estão cinza, como no norte, mas cheios do sol. Somente agora, depois do trabalho preparatório, você recebeu e colheu o material afetivo.

7. É preciso fixar esse material e dizer para si mesmo: "Quando eu estava andando como cocheiro e agia no ambiente real, ou em uma fantasia em algum lugar, eu era apenas egoísta e com raiva da Mirandolina porque eu sou egoísta e fico ofendido porque ela me trata mal." Desse jeito amarramos com um fio as memórias afetivas à natureza orgânica e a seus elementos. Assim se aprende seus elementos análogos ao papel.

8. Pegue seu papel e leia! Liste mentalmente as ações, os fatos e as colisões e diga a si mesmo: eu sei, sinto isso por causa de tal ou tal elemento. Vou botar o fio e o gancho nesse lugar. Vire a página de novo e mais uma vez conecte o papel com seu sentimento afetivo e com os elementos.

Finalmente, você verá o que falta no papel. Que lugares ficaram sem fios.

9. Recomece de novo as pesquisas anteriores. Talvez descubra que você precisa de um novo elemento, então procure-o novamente.

10. Divisão em trechos que dessa vez partirão das vivas memórias afetivas que já existem e, em parte, dos próprios elementos.

11. Compare os primeiros trechos com a segunda divisão em trechos. Os trechos em comum estarão corretos.

A primeira análise protocolar não satisfaz. Diga: não é importante que a personagem chegou ou partiu, mas o importante é com que sentimento ela chegou. Aprofundamento (a linha média do nível).

Sobre o parágrafo 7. Fixação. [...]

É necessário apanhar com um gancho os fios das memórias afetivas (Tverskáia)[82] e com outro gancho apanhar a natureza orgânica (os elementos). [...]

É preciso desenvolver os clichês da alma (o clichê do sentimento afetivo e da memória). Isso é o objetivo da técnica.

O clichê da alma é muito bom. [...]

É necessário que mediante qualquer caracterização transpareça meu "eu", ou seja, os elementos orgânicos. Se não os enxergo na caracterização, isso significa que o meu "eu" não cresceu o suficiente.

Não há analogias que não possam ser encontradas na sua vida. [...]

Anatole France[83] diz: "Ler significa traduzir" (traduzir para a língua de seu sentimento).

Trabalho do ator sobre o papel[84]

É um erro pensar que a liberdade do artista está em fazer tudo o que quiser. Esta é a liberdade do déspota. Quem é mais livre de todos? Aquele que ganhou sua independência porque ela é conquistada e não é dada. A independência oferecida ainda não dá liberdade porque pode ser perdida rapidamente. Está realmente livre apenas aquele que ganhou sua própria liberdade, que não precisa de ajuda alheia, que sabe tudo e é independente em tudo porque tem sua própria opinião, quem é rico de meios para combater os obstáculos e as contradições que sempre aparecem. Por isso é livre aquele artista que sentiu o papel melhor do que o autor, que o analisou melhor do que o crítico, que estudou a peça melhor do que o diretor e que como nenhum outro conhece seu talento, seus meios psicológicos e expressivos, que desenvolveu sua técnica de virtuose: preparou seu corpo, sua voz, sua mímica, que aprendeu a teoria da arte, da pintura, da literatura, e tudo o que possa ser necessário para o ator. Em suma, aquele que realizou perfeitamente todo o trabalho preparativo e criador do ator é realmente livre.

A história de um papel (o trabalho sobre o papel de Salieri)[85]

Confiaram-me o papel de Salieri na [tragédia] *Mozart e Salieri*,[86] de A. S. Púchkin. Assim, eu tenho que começar uma das tarefas artísticas mais difíceis.

Como se aproximar dela e por onde começar?

V. L. Nemiróvitch-Dânchenko diz: "A semente que cai na terra morre para dar fruto, por isso, da mesma maneira, uma obra do poeta, ao penetrar na alma do artista, excita a sua criação, mas morre lá." No lugar da obra do poeta dissolvida na alma do artista se cria uma obra do artista relacionada à obra do poeta. Ela é o espírito e a carne do autor da peça e, ao mesmo tempo, é absolutamente independente, apesar de ter nascido do tema sugerido pelo poeta. Claro, a palavra "tema" não deve ser entendida como o texto verbal do papel, mas como a sinfonia dos sentimentos escondida atrás das palavras, a sinfonia na qual existe a nossa arte.

---

[82] Nome da rua em que estava situado o Primeiro Estúdio.

[83] Anatole France (1844-1924) foi um escritor francês.

[84] Dos cadernos de anotações de 1911-1916. In: Stanislávski, K. CO 9. V. 4, p. 25.

[85] Ibidem, p. 41-43.

[86] *Mozart e Salieri* faz parte das *Pequenas tragédias*, de A. Púchkin. O espetáculo, codirigido por Stanislávski e Nemiróvitch-Dântchenko, estreou em 26 de março de 1915.

Sendo assim, é necessário, antes de tudo, entusiasmar-se e unir-se ao tema da criação. A fusão com o tema deve ser plena e profunda a tal ponto que os sentimentos alheios que foram infundidos e sugeridos virem seus próprios sentimentos, inseparáveis e inalienáveis.

A prática. Como trabalhar sobre a criação da vida [do papel][87]

O ator que atua no papel de Salieri deve criar não apenas um fragmento da vida da personagem que foi concebido pelo autor e que será mostrado no palco, mas também toda a vida anterior, para além da cena da personagem que é sugerida apenas por algumas palavras no papel.

E muito antes da atuação do papel de Salieri, o ator deve criar em sua imaginação quase a vida inteira da personagem, em todas as suas verdadeiras sensações e em detalhes que sejam semelhantes à memória do ator. Ele deve saber como e onde Salieri passou a infância, como eram seus pais, os irmãos, as irmãs, os amigos; o ator deve ver através do olhar interior aquela igreja em que, pela primeira vez, o pequeno Salieri escutou música e derramou lágrimas de emoção e êxtase; o ator deve se lembrar em que banco, com que iluminação da luz do sol ou em dia nublado e em que atmosfera se realizou essa primeira iniciação à arte; o ator deve conhecer e lembrar o ambiente: as pessoas, os móveis, a luz, o humor e as sensações de todos os outros momentos mais importantes da vida.

Em que consiste a criação do artista?

O artista cria por meio de seus sentimentos, da imaginação e do corpo. O sentimento e o corpo percebem as imagens internas e externas do papel e a imaginação desenha em sonho a vida inteira da personagem, ou seja, cria uma atmosfera apropriada que forma (cria, desenvolve) o papel da alma.

Como, a partir de nossos próprios sentimentos, se cria a vida imaginária da personagem e como se consolidam a fé nessa vida e as memórias afetivas sobre ela?

Por exemplo, o artista que atua na personagem Salieri é obrigado, segundo seu papel, a lembrar como:

> Quando era criança e o órgão
>
> Soava elevado na nossa igreja antiga

---

[87] Ibidem, p. 42.

Eu escutava cativado e

Caíam lágrimas involuntárias e doces.

O artista deve saber e lembrar como Salieri rejeitou qualquer passatempo ocioso; colocou o ofício na base da arte; dissecou a música como um cadáver; verificou a harmonia com o cálculo exato etc. Como, pela primeira vez, ele criou durante três dias em uma cela silenciosa e queimou seu trabalho.

Será que é possível transmitir pelas palavras do poeta seus próprios sentimentos vivos, os sofrimentos e as preocupações sem guardar na sua alma as representações e as memórias análogas ao papel? De fato, sem esses sentimentos as palavras e o papel estão mortos, porque a essência da arte está na transmissão da vida do espírito humano. E, por sua vez, todas essas palavras não apareceram por si mesmas para o poeta, mas são o resultado de longas e complexas lembranças e de combinações de seus próprios sentimentos conhecidos pela experiência das condições de vida que os gerou. Somente ao sentir inveja e ressentimento o poeta encontrou as palavras adequadas para Salieri. E o artista também deve se colocar na situação de Salieri, sentir inveja e ressentimento.

O artista deve passar pelo mesmo caminho criador do autor, caso contrário, ele não encontrará e não transmitirá nas palavras do papel seus próprios sentimentos, que devem animar as letras mortas das palavras do papel. Ele não encontrará as entonações, os acentos, os gestos, os movimentos e as ações corretos. Mas o que fazer para obter seus próprios sentimentos adequados a Salieri?

Precisamos encontrá-los na própria alma.

Antes de tudo, é necessário criar na imaginação a infância de Salieri.

Que a memória do ator forneça o material para isso. Que as pessoas vistas em algum momento e em algum lugar ressuscitem na memória e se tornem os pais de Salieri quando ele era criança. Que também apareçam a casa, os quartos, a rua e a escola em que Salieri renunciou à ciência em prol da arte; e a igreja, onde, pela primeira vez, ouviu e se iniciou na música; e aquele velho piano no qual ele treinava como um artesão a "fluência obediente, seca" dos dedos; e a cela silenciosa, onde, pela primeira vez, se atreveu a se entregar à felicidade do sonho da criação; e a misteriosa Izora com seu amor fatal; e o veneno e as honras que vieram junto com a fama de Salieri; e seu primeiro encontro com Mozart e o surgimento da inveja e o envenenamento de Mozart, que será revivido em cena.

Somente com essa reserva de vida anterior a vida no palco ganhará significado verdadeiro.

São as raízes que alimentam o caule. Não importa que sejam invisíveis. Este é o tinteiro para mergulhar a pena, a paleta da qual se pega a tinta e a fonte da vida verdadeira.

Ações transversais de Salieri[88]

> Salieri é um vilão invejoso. Ir direto para o objetivo: odiar Mozart, reprovar tudo nele e buscar falhas. Acabou sendo um vilão teatral.
>
> Analisei mais sutilmente a inveja. Eu quero ser o primeiro e por isso derrubo Mozart, embora eu não tenha nada contra ele.
>
> O traço mais característico de Púchkin é um desafio a Deus. Lutar com Deus.
>
> O ressentimento contra a injustiça e, portanto, há o desejo (tímido) de sair da opressão e da injustiça.
>
> O amor pela arte é a salvação da arte.

Gueirot[89] (Mozart) criava (sonhava) a vida de Mozart. Gueirot começou a desenhar uma catedral gótica e depois imaginou em sonhos (fantasiando) como Mozart vai à catedral para ver o bispo. Depois ele começou a imaginar o som do órgão (eis aqui que se perdeu) e em seguida já recorreu ao texto original da peça e começou a ler as palavras pensando que elas já estivessem vivas. Dessa maneira, ele, antes da hora, começou a esgotar e gastar as palavras do autor, enquanto elas deveriam entusiasmar e animar a criação, mas não se tornar o material para a própria criação.

Então: 1. O material deve ser retirado da sua vida e da sua memória afetiva. 2. É desses materiais que é necessário criar sua vida análoga (o dia, o ambiente, as relações). 3. Depois de ter conhecido toda a vida da personagem é necessário retornar (ou melhor, se dirigir) ao texto e, neste caso, o texto e o seu autor se tornam estímulos da criação para o ator, inspiram a imaginação, inflamam o sentimento e animam aquela vida que foi criada independentemente, que já se tornou familiar e que corresponde à criação do autor. Nesse caso, em cada espetáculo, as tarefas do autor se tornarão o tema sobre o qual o ator começará a improvisar.

A essência principal da minha teoria é que o ator, atuando no papel, não deve repetir as *formas* (a adaptação é inconsciente), mas deve cada vez lembrar e sentir a *essência ou o conteúdo do papel*, as tarefas conscientes.

Para mim, Chaliápin[90] leu o papel de Salieri de modo frio, mas muito convincente. Ele conseguiu me convencer com a beleza de Púchkin, explicá-la. E eu percebi o seguinte: ele sabe fazer adaptações atraentes da beleza de Púchkin.

---

[88] Dos cadernos de anotações de 1911-1916. In: Stanislávski, K. CO 9. V. 4, p. 44

[89] Aleksandr Gueirot (1882-1947) foi um artista plástico e ator russo. Em 1913, Stanislávski convidou-o para o Primeiro Estúdio do TAM.

[90] Fiódor Chaliápin (1873-1938) foi um famoso cantor de ópera russo.

Os talentos como Chaliápin conseguem fazer Púchkin servir para si e aqueles sem talento acabam sendo servidores de Púchkin.

Por si só cada sentimento passa despercebido.

São necessários sinais, gestos, palavras e formas para transmiti-los. Precisamos de meios para a transmissão. Os sentimentos exigem palavras para a própria expressão, as palavras exigem a voz e à voz acrescenta-se uma ilustração, ou seja, um gesto. O sentimento genial de Púchkin requer as suas palavras e poemas (ou seja, a forma poética). A forma é a melhor e a mais convincente adaptação para o ator.

Sobre o consciente e o inconsciente na criação[91]

Durante a criação podemos ajudar o nosso inconsciente artístico indicando-lhe a direção principal.

Apesar de haver muito no trabalho do ator que não está iluminado pela consciência, existe uma área em que o trabalho da consciência é importante e necessário. Assim, por exemplo, deve-se tomar consciência das principais marcas da peça e das tarefas ativas. Ambas devem ser definidas e permanecer imutáveis de uma vez por todas. Durante o processo de busca das tarefas que se usam para a construção consciente do papel, o inconsciente desempenha uma grande e importante função. O melhor seria se o inconsciente encontrasse intuitivamente e sugerisse de imediato essas tarefas constituintes. Mas depois de serem compreendidas e afinadas com as intenções do poeta e dos outros criadores do espetáculo, as tarefas serão fixadas de vez e ficarão imutáveis como se fossem marcas no caminho. Elas indicam a direção correta da criação. Mas o processo de *como* se realizam as tarefas definidas e aquilo que acontece entre as marcas principais, ou seja, como são justificadas as circunstâncias propostas, as memórias afetivas, o caráter dos desejos e aspirações, a forma de comunicação, as adaptações etc. pode variar a cada vez e ser sugerido pelo inconsciente. Nos casos em que o *como*, uma vez e para sempre, adota uma forma imutável, aparece o perigo de o ator adquirir, por causa da repetição frequente, um clichê da atuação que se afasta da linha interior do papel e se torna uma atuação mecânica, motriz, ou seja, um ofício. Cada vez, e em cada repetição da criação, são as improvisações e o inconsciente na realização do *como* que garantem que o papel não fique estagnado. Eles refrescam e dão vida e naturalidade à nossa criação. É por isso que o inconsciente é muito desejável durante a realização repetitiva da criação do papel.

Há numerosos atores que se esquecem facilmente das marcas conscientes do papel. Eles não seguem essa linha da partitura. Estão mais interessados em *como* se atua neste ou naquele momento do papel. Eles levam esse *como* até o virtuosismo, até um truque fixado conscientemente de uma vez por todas. Não é à toa que a nossa gíria teatral os define como truqueiros. A linha de sua criação é orientada pelo truque. O inconsciente desses atores manifesta-se somente neste ou naquele tom ou detalhe de seus sempre repetidos truques.

---

[91] Das anotações do final da década de 1920 e do início dos anos 1930. Stanislávski, K. CO 9. V. 4, p. 262-267.

Àqueles que querem evitar tal destino, é necessário recomendar o caminho inverso da criação: que eles pensem no momento da criação somente nas tarefas principais que orientam o caminho da criação pelas marcas (*o quê*). O resto (o *como*) virá por si mesmo, inconscientemente, e é exatamente por causa do fator inconsciente que a realização da partitura do papel sempre será brilhante, viva e natural.

O quê é consciente, enquanto o *como* é inconsciente. O melhor meio para preservar o inconsciente criador é ajudá-lo; sem pensar no *como* e somente dirigindo toda a atenção para *o quê*, assim distraímos nossa consciência daquela área do papel que exige participação do inconsciente na criação.

Chegou o momento de fazer uma confissão. É o seguinte: até agora eu falei quase exclusivamente do sentimento e da vivência. Tudo se reduzia a eles. Todas as iscas e a técnica foram dirigidas à sua excitação.

Será que isso significa que na criação eu não reconheço o papel imenso e importante dos outros elementos e das habilidades humanas, como o *intelecto* (mente) ou a *vontade*, e que eu nego sua participação e importância no processo criador?

Não, eu não nego. Ao contrário, acho que o intelecto e a vontade são tão importantes quanto o sentimento. Eu nem sei separar suas funções. São inseparáveis do sentimento.

Mas o que me fez ficar tão fixado no sentimento, dando-lhe mais atenção do que aos seus pares, e dedicando-lhe quase todo o tempo dos estudos? Há muitas razões.

São as seguintes:

1. Eu não acredito que haja pessoas que sinceramente acreditem (não por causa de algum proveito ou objetivo pessoal) que a nossa pobre técnica de ator (e, ainda mais, as convenções atorais) ou um princípio inventado ou método de criação cênica possam em alguma medida concorrer com a criação orgânica, natural, intuitiva e inconsciente da suprema artista — a natureza.

Esse tipo de criação direta irresistivelmente afeta os organismos vivos dos espectadores de todas as nacionalidades e idades.

Pode-se contestar receando que, sem controle da consciência, a criação inconsciente possa se desviar do caminho certo, e por isso ele precisa de orientações intelectuais ou de outras que lhe mostrem a direção.

Ninguém contestará isso, e muito menos eu.

É possível recear que a criação inconsciente dos atores a quem a natureza deu pouco talento e que têm fracos dons interiores e exteriores seja inexpressiva, apesar de ser correta e convincente. Certamente, é lamentável. Entretanto, algumas pessoas vão insistir que esse tipo de criação deve ser reforçado pelos procedimentos específicos da atuação, mas eu não estou de acordo com essa opinião porque prefiro uma criação fraca, mas verdadeira e orgânica, a uma criação mais elaborada, mais refinada, contudo, artificial e cheia de convenções da atuação.

Por quê?

Pela mesma razão pela qual eu prefiro o meu nariz, os olhos e os ouvidos que me foram dados pela natureza e que, embora sejam medíocres, são melhores do que aqueles maravilhosos, mas artificiais; da mesma maneira, prefiro às maravilhosas próteses mecânicas os meus próprios braços e pernas, embora eles não sejam perfeitos.

Mas o que fazer, me perguntarão, se o ator não tiver talento e habilidade para a vivência?

— Eu direi: este ator não tem o que fazer no teatro.

— Então, você não admite a arte de representação? — de novo me perguntarão.

— Não, eu aceito qualquer arte, inclusive a arte de representação, e exatamente porque ela não pode existir sem o processo da vivência.

— Você não admite o ofício? — de novo me perguntarão.

— Não admito e prefiro ao bom artífice um ator mais medíocre que trabalha à base da natureza. Com os artífices não tenho o que fazer. Somos pessoas diferentes.

2. O sentimento, como sabem, é muito mimado e arisco. É difícil afetá-lo diretamente. São necessários caminhos indiretos, e esses caminhos, os principais, passam pelo intelecto (mente) e pelo desejo (vontade).

É difícil lidar com o sentimento. Por isso, os meios de como o afetar são menos conhecidos, ou melhor, completamente desconhecidos. É por isso que acho que, antes de tudo, é preciso se ocupar com o sentimento colocando-o nas condições que lhe são necessárias.

Na nossa arte, até agora, essa falta de técnica foi mascarada com todo tipo de frases gerais e vazias, sem sentido nenhum: "atuar pela essência interior", "inspiração do alto", "o talento verdadeiro tem faro criador, intuição, *pathos* trágico..."

Todas essas palavras na prática teatral significavam apenas atuação exagerada, o hábito de fazer força, grito e *pathos* simulado (com exceção de alguns atores e atrizes geniais, como M. N. Ermólova).

Durante séculos, o público foi obrigado a se acostumar com esses conceitos. Foram ensinados aos alunos de arte dramática e considerados necessários e obrigatórios no teatro, como se fossem conceitos verdadeiros. Mas na vida real não se aceitam as convenções teatrais! As pessoas não as suportam, ridicularizam, acham insinceras, falsas e "teatrais" no mau sentido dessa palavra. Como resultado, criaram-se dois sentimentos, duas verdades e duas mentiras: uma da vida e a outra da cena.

Mas por que precisamos acreditar na mentira do teatro e expulsá-la da vida? Não será porque assim é mais fácil? Não seria porque o público já se acostumou à mentira e às convenções?

Quanto a isso, há muitas teorias obscuras que aprovam a existência da mentira no palco. São bastante conhecidas e não vale a pena mencioná-las aqui. Contudo, isso não impede que os espectadores fiquem maravilhados e tenham impressões artísticas inesquecíveis e até comoções fortes a partir da vivência correta e verdadeira no palco. Acima de tudo o público aprecia a vivência e prefere-a a todo o resto que não é verdadeiro.

Podemos observar na prática que os grupos de jovens atores iniciantes que trabalham à base da verdade do sentimento e da vivência competem com êxito e até vencem os grupos teatrais destacados que se baseiam na mentira da arte do ator.

Não é de admirar que nenhuma convenção, filosofia ou nenhuma invenção de novos conceitos pode ser comparada com a criação da natureza orgânica. Aquele que pode e sabe criar no palco à base da natureza orgânica se tornará mais forte do que os outros que não sabem fazê-lo, e por isso procuram as convenções.

Não violentem a natureza!

Sigam os caminhos que ela indica. São os caminhos que eu pesquiso.

O essencial nesses caminhos é que a mente, a vontade e o sentimento compõem um triunvirato único em que cada membro é igualmente importante no processo da criação. Em alguns casos, um deles tem mais peso, e em outros, é o outro.

Mas essa lei foi impiedosamente infringida no teatro (com raras exceções).

A criação racional, que, na maioria dos casos, não foi aquecida pelo sentimento e apoiada em uma vontade, dominava no palco, em outras palavras, a criação seca e fria que se sustentava apenas na experiência do ator e nos procedimentos da técnica de convenção.

É o pior e mais entediante tipo de arte cênica. Por isso eu foquei toda a minha atenção na emoção (no sentimento) e no desejo e nas tarefas (vontade).

É preciso igualar seus direitos incluindo aqueles membros do triunvirato que se atrasaram.

Em primeiro lugar, eu presto assistência ao sentimento e, em seguida, à vontade.

Essa é a principal razão por que até agora não falei quase nada sobre o intelecto (a inteligência) na criação.

Sim, afirmo que uma criação que não esteja iluminada e justificada por um sentimento interno e verdadeiro e pela vivência não tem nenhuma validade, e não é necessária para a arte.

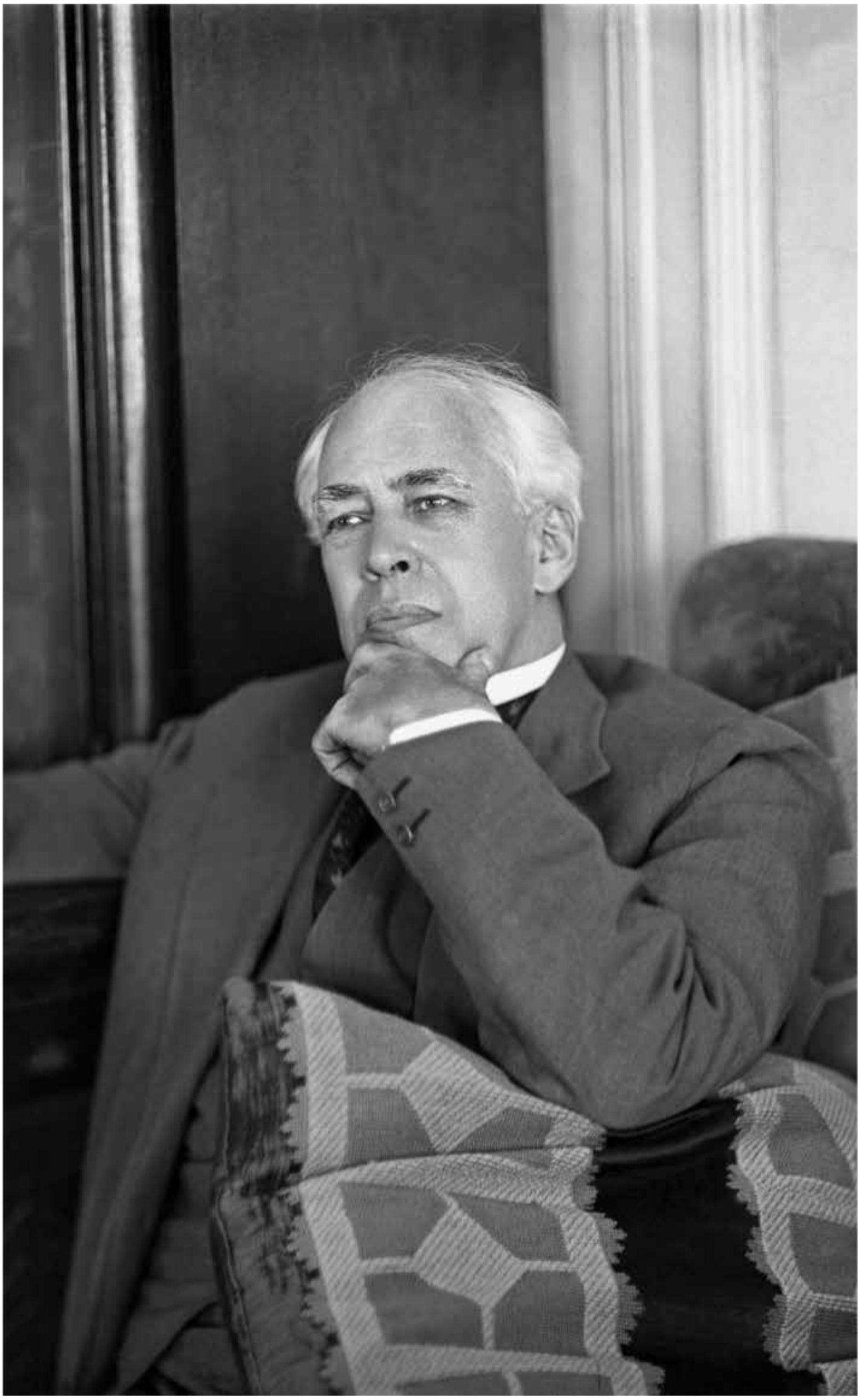
Afirmo que a vivência espontânea e intuitiva que é dirigida inconscientemente pela própria natureza é a mais valiosa, e não se compara a nenhuma outra criação. Contudo, ao mesmo tempo, afirmo que, em outros casos, o sentimento vivenciado que não foi verificado, valorizado, sugerido ou dirigido pelo intelecto e pela vontade pode estar errado e incorreto.

Então, somente é necessária e preciosa na nossa arte a criação em que participem todos os três membros do triunvirato com direitos iguais e fazendo troca de liderança.

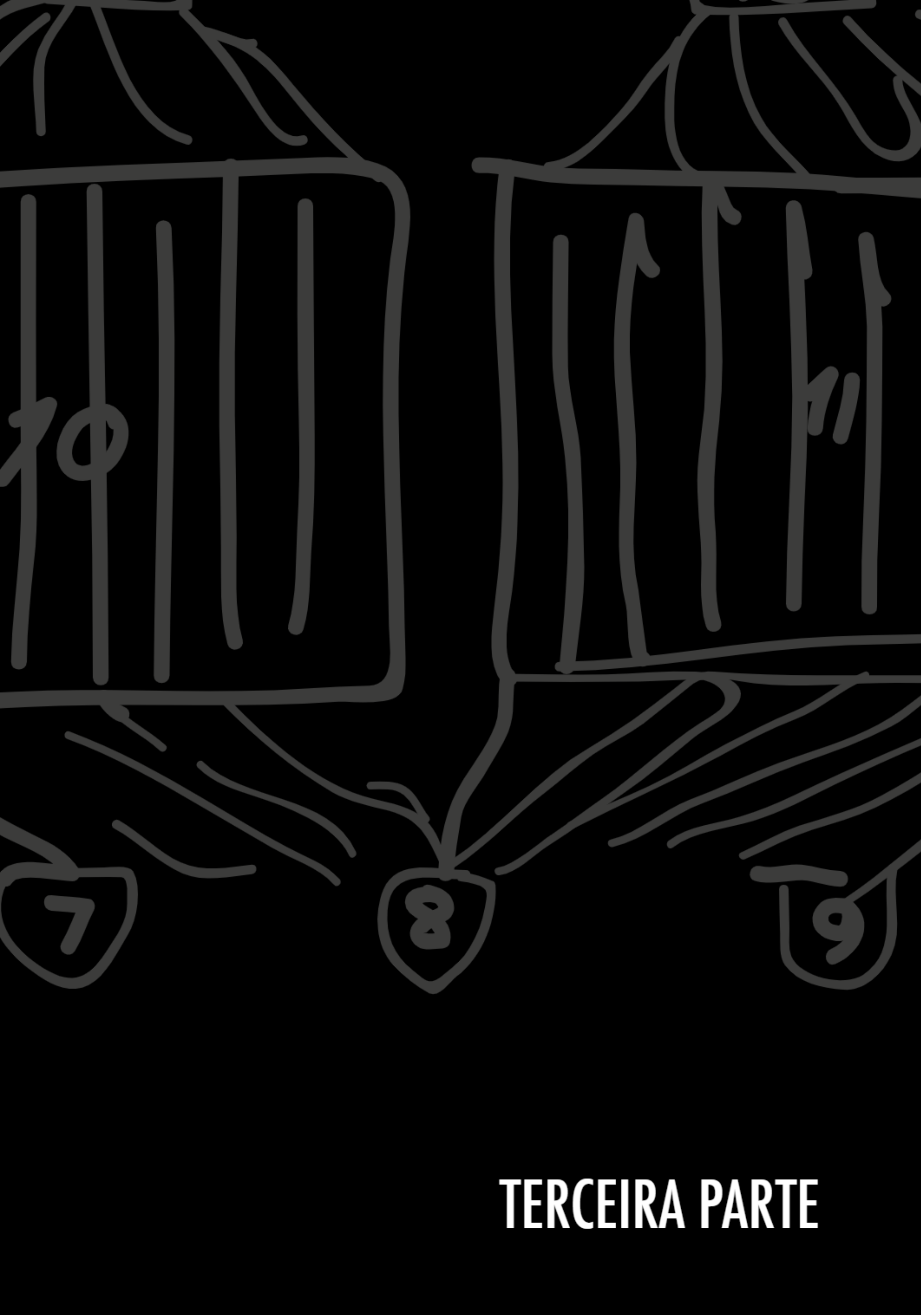
Nenhuma esperteza que der preferência a um dos membros do triunvirato em prejuízo do outro passa despercebida na nossa arte. A arte vinga-se da violência.

É por isso que tenho muito medo e ceticismo de qualquer princípio criador que seja inventado artificialmente, mesmo que ele seja justificado por palavras e frases espertas, compenetradas, empoladas e impressionantes. São apenas frases sem conteúdo que podem desviar do verdadeiro caminho da arte eterna.

É por isso que me arrependo agora de ter dado, no meu livro, mais peso ao sentimento e à vivência. Mas sua reabilitação agora, na época da paixão pela razão, justificará meu ato se eu conseguir combinar a técnica com o sentimento.



Konstantin Stanislávski (1920).



TERCEIRA PARTE

Capítulo 4

Sobre o sistema

O texto a seguir foi escrito durante as férias de 1909 e tinha por objetivo organizar o pensamento para elaboração de um artigo. Nele encontramos não só o esqueleto do Sistema, mas também uma primeira aproximação ao vocabulário que ele viria a desenvolver. Alguns desses termos são diretamente emprestados de Ribot: memória afetiva e lógica dos sentimentos. É nesse manuscrito que surge pela primeira vez o termo Sistema.

O programa do artigo "Meu Sistema"[1]

Parte 1.
1. A arte de representação e a arte de vivência.
2. O estado geral durante a representação e durante a vivência.
3. O estado geral correto e o errado durante a criação cênica.
4. As condições cênicas e outras condições que atrapalham o estado criador correto.
5. O estado geral correto como base da criação cênica.

Parte II. Educação do estado criador correto.
6. Atenuação da tensão muscular.
7. Exercícios para atenuação da tensão muscular.
8. Vivências afetivas.
9. Memória afetiva.

---

[1] Anotação feita em junho de 1909. Stanislávski, K. CO 9. V. 5. Liv. 2, p. 345-346.

10. Estimulação da vivência e da memória afetiva.
11. Exercícios correspondentes.
12. Concentração do sentimento ou concentração criadora ou círculo de atenção.
13. Exercícios correspondentes.
14. Comunicação. Sentimentos.
15. Comunicações afetivas.
16. Exercícios correspondentes.
17. Concentração do pensamento.
18. Pensamento e palavra como expressões e fixações do sentimento.

Fração e análise do sentimento e do pensamento.

Comunicação por meio do pensamento para transmitir ou para receber o pensamento do outro.

A transmissão clara e lógica das partes constituintes do pensamento complexo.

A transmissão verbal do sentimento. Fração, coloração e afetação no ato de transmissão, uma ilustração por meio da imagem, adaptação de todos esses meios às condições de transmissão e ao caráter do interlocutor. O mesmo no sentido contrário, ou seja, desejando perceber os sentimentos do outro. Os exercícios correspondentes.

A base psíquica e fisiológica necessária para todas as pessoas.

O hábito vital. O desenvolvimento dos afetos habituais vitais e da memória afetiva.

A criação afetiva ingênua e inconsciente na direção traçada pelo autor.

Repetição da criação afetiva e o desenvolvimento do hábito criador. [...]

Sobre a natureza do artista[2]

No fragmento seguinte, encontra-se uma anotação a lápis de Stanislávski: "Colocar em natureza. Penso que no final do Trabalho Sobre Si Mesmo. (Conclusão)." Essa anotação é prova de seu desejo de utilização desses manuscritos e anotações pessoais na elaboração dos textos editados ao final de sua vida — e mesmo após sua morte.

No palco, a maioria dos atores está absolutamente privada da necessidade de comunicação com as outras personagens, ainda que as peças tenham sido escritas especialmente para a comunicação.

A maioria dos atores entra no palco apenas para pronunciar as palavras do autor e, principalmente, se mostrar ao espectador.

Se quiserem, é também uma comunicação, não com o parceiro, mas com os espectadores.

É interessante saber como a nossa natureza se relaciona com esta situação? Será que ela a conhece na vida real?

---

[2] Do caderno de anotações de 1908. Stanislávski, K. CO 9. V. 5. Liv. 2, p. 333-334.

A arte é uma verdade que é linda e maravilhosa por sua natureza.

A violência contra a natureza é uma monstruosidade e uma mentira. Ela contradiz a verdade natural.

Mentira e monstruosidade não podem ser belas.

Mentira e monstruosidade são incompatíveis com uma arte verdadeira.

A artificialidade nunca se tornará uma arte verdadeira.

Tenham medo da violência e não atrapalhem a vida normal e habitual de sua natureza.

Stanislávski, encontrando grande dificuldade em trabalhar o Sistema com o elenco principal do Teatro de Arte, começa a vislumbrar como saída para seu desenvolvimento a abertura de outro em um espaço específico: O Estúdio que viria a ser aberto em 1912 — o chamado Primeiro Estúdio.

[O estúdio. O objetivo][3]

O Estúdio. O objetivo.

1. Divulgar o Sistema. Figurantes, escola, atores.
2. Continuar a desenvolver o Sistema.
3. Elaboração do programa.
4. Escola.
5. Elaboração da ética e sua aplicação na vida a fim de recuperar o que foi perdido pelo teatro (o padrão) (retorno ao precedente) (retorno ao antigo).
6. Implementação da disciplina.
7. Forma exterior: busca de novos palcos arquitetônicos e outras possibilidades e formas cênicas.
8. Repertório (encenações).
9. Debates literários e artísticos, *jours fixes.*[4]
10. Peças de um ato e miniaturas para a prática do Sistema "e para os atores que não participam dos espetáculos" (que estudaram o Sistema).
11. Encenação de peças para o teatro.
12. Análise das peças para apresentações teatrais.
13. Espetáculos independentes para iniciantes (lentamente) (pessoal, escola).
14. Espetáculos independentes para Kóreneva,[5] Koónen[6] e outros atores experientes.

---

[3] Caderno de anotações nº 776. Stanislávski, K. CO 9. V. 5. Liv. 2, p. 350-351.

[4] Em francês no original: dias fixados de encontros.

[5] Lídia Kóreneva (1885-1982), atriz do Teatro de Arte de Moscou de 1907 a 1958.

[6] Alissa Koónen (1889-1974) foi atriz do TAM de 1906 a 1913. A partir de 1914, foi a principal atriz do Teatro Kámerni e esposa de seu fundador, o encenador Aleksandr Taírov (1885-1950).

Como utilizar o Sistema[7]

O mal é que isso é chamado de Sistema. É necessário começar o Sistema com a explicação de que ele foi retirado da natureza, não foi inventado no escritório.

Levar à criação inconsciente por meio do caminho consciente.

Serguei Koróvin.[8] Pegaram o Sistema dele, jogaram fora tudo o que foi difícil, deixaram o esquema, ou seja, a geometria, e depois dizem que o Sistema não presta.

A falta de clareza na lógica dos sentimentos e nos afetos repele os participantes.

O Sistema começa com um grande número de participantes e depois poucos ficam.

Enquanto se dá uma visão geral e se abrem os grandes horizontes, quarenta pessoas participam.

Quando começam a respirar por sete minutos ficam dois participantes.

Vichnévski[9] ouviu sobre o Sistema — ficou encantado. No ensaio geral leu o monólogo da nova maneira e ficou encantado; errou e ficou com medo durante o espetáculo e daí se tornou inimigo do Sistema.

Quando existe pobreza espiritual, o Sistema torna-se desinteressante. [...]

Anotações artísticas de 1908-1913[10]

1. Ofício.
2. Arte.
3. Vontade — reflexo.
4. Tensão muscular.
5. A vontade que não é dirigida conscientemente resulta em tensão muscular.

A vontade pode ser dirigida ao movimento do músculo ou à vivência do sentimento e da ideia. A pessoa que copia o reflexo diretamente, sem o impulso volitivo, dirige sua vontade à contração muscular.

6. Para estimular a vontade, é preciso relaxar os músculos.

A vontade é teia e, sem possibilidade de vencer o músculo bruto, ela fica imóvel e silencia.

7. Relaxar os músculos. Exercícios para o estado geral. Livrar-se da tensão. Conseguir relaxamento e paz dos músculos. Acostumar-se com diferentes posições. *Introduzir a vida.*

---

[7] Caderno de anotações no 776. Stanislávski, K. CO 9. V. 5. Liv. 2, p. 351.

[8] Pelo contexto, pode-se supor que Stanislávski refere-se ao irmão de Serguei – Konstantin Koróvin (1861-1939), que se dedicou naquela época à inovação da cenografia.

[9] Aleksandr Vichnévski (1861-1943), ator do Teatro de Arte de Moscou, amigo e colega de escola de Anton Tchékhov; a anotação de Stanislávski diz respeito ao trabalho do ator sob o papel de David Leiser na peça *Anatema*, de Leonid Andréiev.

[10] Manuscrito nº 545. Anotações artísticas de 1908-1913. Stanislávski, K. CO 9. V. 5. Liv. 1, p. 409-414.

8. Neste estado, estimular o ânimo espiritual que é necessário para a criação.

9. O ânimo é necessário para o sorriso. É o máximo que se pode atingir neste estado. Desenvolver o sorriso. Os exercícios nessa direção: no início, cinco minutos de manhã e à tarde e depois cada vez mais. Levar este ânimo até as pessoas e à rua.

10. Aprender a autoconcentração e a atenção; conversa, comunicação com os objetos que estão próximos.

11. Criar ao seu redor círculo de atenção (concentração). (Multiplicação de 256 por 256.) O ator quer agradar a todos os espectadores. Ele dispersa a atenção. Repara no público. Raiévskaia[11] esteve doente, esqueceu-se do público e atuou bem.

12. Aprender os pensamentos e não as palavras, e no círculo de atenção pensar somente neles.

13. Análise do papel. Psicofísica. Precisão psicofísica e lógica dos sentimentos.

14. Às vezes, se sente o papel inteiro.

15. Às vezes, se sente por meio de relâmpagos que se ligam facilmente.

16. Às vezes, como no caso de Ibsen, o papel é uma tábula rasa; como o desenvolver.

17. O que existe em comum em todas as pessoas e até em moluscos e vermes são algumas leis fisiológicas: surpresa, repulsão, compreensão.

18. Ligação entre fisiologia e psicologia.

19. Análise psicológica. Inicia-se com o estudo da vida cotidiana, idade, educação, e com a adaptação desses dados aos fatos e situações do papel e o estudo de como as personagens relacionam-se com esses dados.

20. Vivências afetivas.

Começar o artigo sobre ofício e arte com o seguinte: a meu ver, os atores dividem-se em duas categorias, os atores que relatam o papel e os atores que criam o papel.

Devemos expressar os sentimentos e os pensamentos que estão escondidos invisíveis por trás das palavras, e não as palavras do papel. É ruim quando as palavras decoradas antecedem o pensamento. É ruim quando a apresentação das ideias antecede o desenvolvimento do sentimento que gera a ideia, do sentimento que é a essência ou a raiz do pensamento. [...]

O teatro é templo, o ator é sacerdote.

Finalmente as pessoas estão começando a perceber que agora, com o declínio da religião, a arte e o teatro devem elevar-se à altura do templo, uma vez que a religião e a arte verdadeiras purificam a alma da humanidade. Mas...

Como transformar o atual teatro-diversão-popular no teatro-templo? A resposta vem por si mesma. Que apareçam os artistas-sacerdotes com intenções puras, pensamentos elevados e nobres sentimentos, e neste caso a arte criar-se-á naturalmente. Pode-se orar sob um céu claro ou sob um teto sufocante, sem palavras ou com palavras, uma vez que as próprias pessoas, e não o lugar, é que criam a atmosfera que transforma um celeiro simples em um templo magnífico. Se as pessoas criaram a fé, ao mesmo tempo, elas também profanaram os templos, transformando-os em mercado. Por que não criar a nova arte e não construir o teatro-templo?

---

[11] Evguénia Raiévskaia (1854-1932), atriz do Teatro de Arte de 1898 a 1932.

Mas, infelizmente, construir um templo, inventar seu exterior é muito mais fácil do que purificar a alma humana. Além disso, as pessoas querem resolver a questão da transformação do teatro em templo de maneiras diferentes.

Alguns estão inventando uma nova arte; outros inventam novos edifícios de teatro com arquitetura sem precedentes; outros ainda — um estilo especial de atuação; há os que querem renunciar ao ator e sonham com marionetes; e aqueles que esperam que o espectador se torne um participante dos espetáculos. Em vão! Ninguém mais está tentando se purificar e orar no teatro.

A oração entusiasmada de uma pessoa pode contagiar a multidão e, da mesma maneira, o mesmo pode fazer o estado elevado de um artista; e quanto mais artistas desse tipo existirem, mais irresistível será a atmosfera que eles criam. Contudo, se não existe esse estado, não se necessita nem da nova forma de arquitetura, nem da nova forma de arte, porque essas formas permanecerão vazias e as pessoas as utilizarão para novas e ainda mais sofisticadas diversões. Apenas almas artísticas puras criarão a arte que será digna da construção de novos templos.

Sem pensar, essas pessoas criarão a nova forma. Sem querer, os artistas inconscientemente mudarão, por exemplo, a forma antiquada das obras de Shakespeare, uma vez que eles abordem a encarnação com a mesma pureza artística que o próprio Shakespeare criou seus heróis.

Prefácio[12]

Eu descrevo neste livro o resultado da experiência e do trabalho prático e entrego-o ao julgamento de especialistas. Que façam o que quiserem do livro e acreditem que ele foi escrito ponderada e sinceramente. Não tentarei convencer ninguém, nem discutir, visto que trabalhei o suficiente para a arte, e mal terei tempo para terminar o que não coube neste livro.

O meu Sistema (explicação para Katchálov e Lílina)[13]

Lembro-me da seguinte situação. Minha esposa foi para a rua Tverskáia e lá os revolucionários começaram a atirar. Estou em casa e quero fazer alguma coisa, mas não sei como. A vontade quer, mas não consegue realizar; por causa disso todos os músculos tornam-se tensos. A mesma tensão absurda acontece antes da entrada no palco.

---

[12] Manuscrito nº 545. Anotações artísticas 1908-1913. Stanislávski, K. CO 9. V. 5. Liv. 1, p. 414.

[13] Vassíli Katchálov e Maria Lílina, atores do Teatro de Arte.

Se neste estado for necessário multiplicar 236 por 236, ou seja, se você se concentrar mentalmente nesta operação, pode ser que a preocupação seja tão forte que não seja possível fazê-la ou... se as circunstâncias o obrigarem, você fará a vontade vencer a tensão muscular que está consumindo muita energia e, somente depois, a multiplicação será possível. O mesmo se dá com o ator. Enquanto ele não vencer os músculos, ele não poderá se concentrar.

Então, a tensão muscular atrapalha que a vontade (seu desenvolvimento inicial é fraco) se manifeste e domine o corpo.

A primeira preocupação do ator deve ser habituar-se a relaxar os músculos. Primeiro, os exercícios duram cinco minutos e, em seguida, dez, depois, uma hora, até chegar a um dia inteiro. Antes de mais nada, é necessário liberar todo o rosto: a expressão muda (tensão: não derramar um copo de água).

A segunda preocupação é liberar o corpo da tensão muscular, hipnotizar-se para ter ânimo. Tudo ao redor deve ser agradável, tudo deve deixá-lo feliz, então se consegue sorriso e riso (sinceros) durante o relaxamento completo do corpo. É o ânimo do espírito criador. Faça os exercícios cinco, dez, quinze minutos, uma hora, o dia inteiro. Ficará mais saudável.

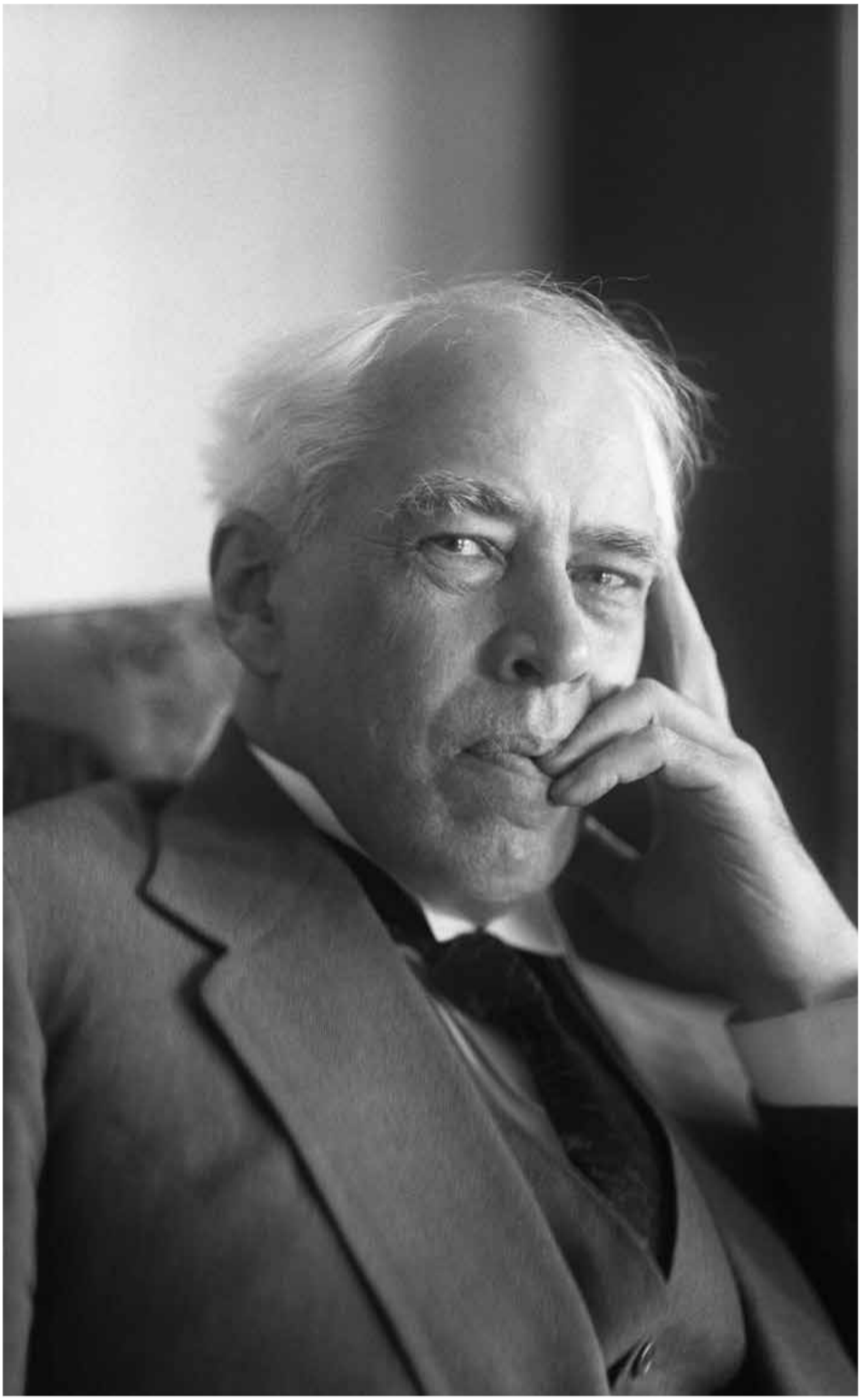
É como se a pessoa nesse estado estivesse separada do solo onde antes engatinhava e era um escravo de seu corpo, e ficasse em uma atmosfera mais elevada. Lá, devido ao vigor e à energia da vivência, ela pode transitar imediata e facilmente de um estado ao outro.

Todas essas transições são afetivas. O que é a vivência afetiva? Durante a estimulação do aparelho visual, o corpo se adapta para a visualização, mas não há o objeto de atenção: só uma contemplação afetiva sem objetivo ou um estado pensativo sem fundamento. A pessoa está mal humorada e, pensativa, coça o nariz sem pensar em nada conscientemente: é fácil, por meio da memória, atingir esse afeto imotivado e mudá-lo fácil e rapidamente quando se está no estado de ânimo criador.

Para isso, é necessário ainda o círculo de atenção concentrada. A conversa com os objetos mais próximos. A conversa dentro da multidão com uma pessoa só e os exercícios em casa durante cinco, dez minutos, uma hora. Dissipar-se e rapidamente concentrar-se de novo. O estado parecido com aquele em que é necessário multiplicar 236 por 236.

Quando o ator estiver em um ânimo criador, no círculo de atenção, tiver a vivência afetiva e tiver compreendido o pensamento do autor (e não suas palavras) e tiver o desejo de transmiti-lo ao parceiro de modo que esse compreenda a essência, esse desejo volitivo, mesmo sem interesse especial pelo pensamento do autor, fará com que o ator tenha a vivência interior.

Se a ideia do autor for interessante para o ator, sua excitação será ainda mais forte. É possível se aproximar e se tornar íntimo de cada uma das ideias que, portanto, ficarão mais atrativas.



Konstantin Stanislávski (1920).

É necessário se acostumar a aprender os pensamentos e os sentimentos do papel, e não suas palavras, assim não haverá o ofício que mata a vivência com sua técnica.

Para aprender os pensamentos e os sentimentos do papel, devemos encontrá-los e extraí-los do papel. Isso requer a análise.

Como analisar o papel? Raramente você sente e entende o papel todo de uma só vez. Tudo é melhor quando é feito naturalmente. Contudo, na maioria dos casos, você sente o papel por meio de relâmpagos. Muitas vezes, o papel é uma folha em branco. Analisaremos o último caso, uma vez que nele o Sistema é mais aplicável. Para preencher os lugares vazios do papel usa-se a mesma técnica. Por enquanto, o que existe em comum entre mim e o papel é a fisiologia. As leis fisiológicas são parcialmente as mesmas tanto para mim quanto para uma vaca ou uma formiga. Por exemplo, coloque na frente de uma formiga um graveto: ela ficará surpresa e, em seguida, começará a examiná-lo com sua antena e, finalmente, entenderá o que deve fazer. O mesmo se dá com o homem. Surpresa, repulsão e convicção; tomada de consciência e resolução de todos esses sentimentos. Leia desse modo, fisiologicamente, todo o papel. [...]

A fisiologia não pode ser separada da psicologia. Assim que uma pessoa começa a viver fisiologicamente, a psicologia se adapta facilmente. Paralelamente é feita a análise literária da peça, que desenvolve a psicologia. Mas a psicologia também não pode ser separada da fisiologia, e o estado psicológico correto provoca uma sensação fisiológica correspondente.

A análise literária e fisiológica aponta para onde está a alegria, onde está a tristeza e onde estão os outros sentimentos. Tente vivenciá-los afetivamente e com ânimo criador e o círculo de atenção transmitirá os pensamentos do autor (e não as palavras). Você já começou a viver. Mas a análise ainda é necessária: análise da psicologia com base no cotidiano, na idade, no tempo, nas condições de vida etc. do papel. A análise é feita por meio de hipóteses, comparações e conhecimento da vida pela experiência, pela memória e pela observação. [...]

Ao analisar o papel e defini-lo pelas hipóteses e orientações do autor, você elabora o plano do papel. Tente viver afetivamente todos os tons deste plano com o ânimo criador e o círculo de atenção, então, você já está quase vivendo o papel.

Ainda falta a aparência: ela é desenhada pela fantasia, observação, lógica e conhecimento visual das pessoas. Procure-a afetiva e logicamente dentro de si mesmo e se acostume fisicamente com ela. No início, reflita, por exemplo, da seguinte maneira: o velho está sem dentes, portanto, os lábios afundam, dificulta-lhe a pronúncia e, no ritmo do movimento, falta energia por causa da incerteza da velhice e secura das articulações. A lógica ajudará a encontrar a verdade [social]. O pequeno-burguês quer parecer como um comerciante, e o comerciante, aparentar um aristocrata. A lógica sugerirá como o pequeno-burguês peca pelo mau gosto e exagero etc. Acostume-se fisicamente à essa encarnação e, em seguida, com essa maneira assimilada, vivencie na situação: a) o ânimo criador, b) o círculo de atenção, c) a vivência afetiva, d) a crença nos pensamentos do autor e, ainda por cima, as suas paixões. Desse modo, se terá sempre a personagem viva e com suas características. Pode acontecer de a caracterização escolhida estar errada e não caber no conceito do autor. Mude-a, então; mesmo assim, a personagem estará viva. [...]

Memória afetiva e sentimento[14]

Depois de tantas viagens diferentes, dentro de mim ficam guardados muitos sentimentos afetivos. Pensando nas montanhas, no mar, nas estepes ou nas cidades europeias, lembro-me das sensações que surgiram a partir das impressões causadas pelo que vi. Os detalhes, os motivos, as razões e as particularidades desapareceram, apenas o sentimento permanece na memória.

Quando estou a fim de viajar novamente, minha fantasia desenha maravilhas que nunca encontro na vida real. Mas ao retornar de uma nova viagem, a memória afetiva aumenta e intensifica de novo aquilo que, na verdade, foi vivenciado de maneira mais fraca do que seria mais tarde, nas memórias.

Então, o afeto às vezes é mais forte do que a realidade. [...]

O meu Sistema. O que é afeto. Os sentimentos afetivos[15]

Se, graças à excitação criadora, você sente inconscientemente algum sentimento que já tenha experimentado... Quando e como isso aconteceu — eu não me lembro, mas as lembranças dessa sensação permanecem. Assim como, às vezes, você sente que um mesmo momento é repetido na sua vida. Em algum momento e em algum lugar a mesma coisa aconteceu, mas eu não me lembro onde.

É isso o afeto dos sentimentos [...]

O ator precisa do afeto do sentimento: consciente (ainda melhor) ou inconsciente. [...]

Sentimento afetivo.

Durante os exercícios com os alunos aconteceu o seguinte.

O professor queria fazer os alunos sentirem efetivamente temor. Ele começou a causar pouco a pouco esse sentimento complexo a partir dos elementos separados que o constituem. Para isso, primeiro ele provocou na classe: 1. Forte ânimo criador. 2. O círculo de atenção. 3. Sensação afetiva aguda da audição e da visão e sua rápida mudança. 4. Intensa concentração do pensamento. E tudo isso na ausência de tensão muscular.

Todas essas vivências foram atingidas sinceramente, mas quando a classe foi levada a esse estado e o professor queria pintar todos os afetos com a cor de medo, todos, por hábito cênico, começaram a sofrer tensão muscular, e o afeto emocional imediatamente se enfraqueceu bastante. O hábito cênico ocupou o primeiro plano e por isso a imagem (a representação) do medo se tornou mais perceptível do que a sua vivência afetiva.

---

[14] Manuscrito nº 545. Anotações artísticas 1908-1913. Stanislávski, K. CO 9. V. 5. Liv. 1, p. 435.

[15] Ibidem, p. 441-447.

Então o professor recordou o sentimento fisiológico do homem quando está com medo, toda a energia se dirige para a concentração mental e sensorial, e por isso o corpo e a ação dos músculos relaxam. Portanto, um medo forte faz as pernas enfraquecerem e as mãos perderem energia etc.

Mal o professor explicou tudo isso e um dos alunos presentes chamou nossa atenção. Até aquele momento, ele estava sentado de lado, quase de costas para nós, olhando para a porta.

Então, ele quis se levantar e murmurou alguma coisa, mas não conseguiu se levantar. Isso foi vivenciado de maneira tão clara que muitos prestaram atenção nele porque sentiram a vida real nas suas vivências.

Quando o professor chamou o aluno e ele se virou, percebemos que ele estava pálido e realmente assustado, e não conseguiu logo entender o que estava acontecendo ao seu redor e o que lhe perguntavam.

Verificou-se que vivenciando o medo afetivamente e tentando matar o hábito cênico, ou seja, ao relaxar os músculos, o aluno (Sulerjítski), sem querer, lembrou-se não pelo pensamento, mas pelo sentimento, de um momento parecido em sua vida. Ele estava na cela de uma prisão, ouviu o barulho de chaves na porta e entraram algumas pessoas desconhecidas. Ele ficou tão assustado que não conseguiu se levantar. Agora ele não se lembra quem eram essas pessoas e por que vieram, não se lembra de seus rostos, mas só se lembra da sensação: a fraqueza do corpo por causa do medo. Lembrando, na vivência afetiva, do medo, ele involuntariamente se lembrou do momento análogo e mais marcante da sua vida. [...]

A criação para o artista deve ser imbuída de misticismo etc.

O melhor e o mais valioso na arte é quando a criação ocorre inconscientemente. Nesse caso, deve-se esquecer todas as teorias e trabalhar entregando-se ao talento e à intuição. [...]

Devido à repetição frequente de sensações derivadas do cheiro das rosas, do gosto da pimenta, do som, da melodia, do prazer, da dor e de outras condições que tantas vezes experimentamos na vida, nós nos acostumamos tanto a elas que podemos ressuscitar na memória todos esses sentimentos familiares e sensações físicas.

Esses sentimentos e sensações *repetidas* experimentadas na vida, que podemos ressuscitar na memória, chamam-se sentimentos afetivos. A memória que preserva em nós os sentimentos e as sensações vivenciados chama-se memória afetiva. [...]

O meu Sistema[16]

Quando o pensamento do autor penetra o sentimento afetivo corretamente preparado, ele, como uma semente lançada na terra fértil, cria raízes e se desenvolve e penetra não somente a consciência, mas também a profundidade do sentimento.

Criação[17]

Então, aqui estão os principais momentos da criação psicofisiológica do artista:

1. Desenvolvimento da vontade criadora.
2. Excitação da memória afetiva.
3. Escolha volitiva do desejo.
4. Reflexo fisiológico.
5. Hábito.
6. Repetição da vivência interior.

Todos esses momentos correspondem aos principais processos da criação. A saber:

1. O desenvolvimento da vontade corresponde ao primeiro processo, "vontade".
2. A excitação da memória afetiva — ao segundo processo, "busca".
3. A escolha volitiva do desejo — ao terceiro processo, "vivência".
4. O reflexo — ao quarto processo, "encarnação".
5. O hábito — ao quinto processo, "fusão".
6. A repetição dos trabalhos volitivos e criadores do artista — ao sexto processo, "efeito". [...]

Se o papel é corretamente analisado em termos do seu pensamento, material literário, do ponto de vista psicológico e fisiológico, cotidiano etc., o ator deve acima de tudo valorizar este desenho do papel. Este desenho divide-se em partes ou trechos separados. A tarefa do ator é mostrar claramente cada uma dessas partículas do papel que juntas constituem uma totalidade lógica e harmoniosa. Para que cada trecho seja percebido e alcance o público, é necessário que cada parte em si seja harmoniosa e completa. É preciso que fique bem claro onde termina um trecho e começa o outro. Os momentos de transição de um estado de espírito ou de um trecho para o outro devem ser claramente definidos e separados. Às vezes, se consegue isso usando a pausa que separa os limites previstos; às vezes, pelo contraste de cores, psicológicas ou puramente externas; e, às vezes, pela própria *mise-en-scène*, que leva o ator de uma vivência para outra.

Esse trabalho do artista pode ser mais claramente observado no trabalho do maestro de orquestra, tal como Nikisch.[18] Veja como ele explica cada parte da sinfonia de maneira lógica, coerente e íntegra, como leva cada parte cuidadosamente até o fim, como separa com a pausa *andante* e *allegro*, *allegro* de *largo* etc. Como ele sente nessa pausa a psicologia de cada músico, observando que cada um deles consiga sentir o estado de espírito de que ele precisa. Como ele olha atentamente para cada músico antes de começar a parte seguinte e como ele, movido pelo desejo de conseguir um acabamento perfeito, prolonga a nota final do movimento anterior. O maestro espreme sua orquestra até a última gota. Da mesma maneira, o ator deve fazer o acabamento de todos os trechos separados do papel, uma vez que somente assim o papel inteiro será brilhante, claro, definido quanto ao desenho e colorido quanto à psicologia e à imagem. Do mesmo modo, o ator deve extrair de si até a última gota todos os seus recursos físicos e espirituais. Ele deve, de maneira clara e sem pressa, vivenciar as pausas de transição de um estado de espírito para outro. Se essas transições não forem vivenciadas naturalmente, a vivência verdadeira será interrompida, o ator não conseguirá o afeto vivo e cairá no hábito de seu ofício. Nesse caso, não pode se falar em vivência porque a representação começa imediatamente. As palavras correm mecanicamente, sem serem preenchidas pelo sentimento, as mãos se movimentam pelo hábito e a atenção do ator espalha-se em todas as direções.

---

[16] Ibidem, p. 453.

[17] Ibidem, p. 458, 489-490.

[18] Artur Nikisch (1855-1922), maestro húngaro, considerado um dos fundadores da regência moderna. Esteve em

Quantas vezes tive oportunidade de observar e verificar em mim mesmo o seguinte: você começa a atuar cansado e não quer atuar. Contra a vontade, obriga a si mesmo a se concentrar para cumprir com exatidão especial o desenho do papel e não vivenciá-lo (é impossível ter vivência por obrigação). Depois de atuar dois ou três trechos que estão interligados logicamente, já, sem querer, você se envolve e começa a vivenciar o papel como de hábito. [...]

Análise[19]

Os fundamentos, as raízes de todos os sentimentos, são cinco ou seis afetos.

A comunicação realiza-se apenas por meio do sentimento.

Na base de tudo estão os desejos volitivos.

A lógica e a coerência dos sentimentos desenvolvem o sentimento (o afeto faz nascer o sentimento).

O hábito do desenvolvimento lógico do sentimento.

A separação do papel em trechos de acordo com aspiração da vontade.

A definição desses trechos nem tanto pela razão, mas pelo sentimento.

Os trechos são minutos; segundos são os círculos, as tintas, as acomodações. Os primeiros são derivados da razão e da análise os segundos provêm da criação espontânea e imprevista. [...]

---

turnê em Moscou como maestro titular da Orquestra Filarmônica de Berlim e também, duas vezes, em 1908 e 1910, regeu as óperas de Wagner no Teatro Mariírnski, em São Petersburgo.

[19] Manuscrito nº 545. Anotações artísticas 1908-1913. Stanislávski, K. CO 9. V. 5. Liv. 1, p. 494-495, 508, 552.

KSA.[20] Nossa arte é surpreendentemente estagnada e inerte. Por exemplo: você sabe o que é o sentimento afetivo?

Ator. Não.

KSA. Veja só: você trabalha há 15 anos em cena, durante 15 anos, duas vezes por dia, nos ensaios e no espetáculo, você vive dos sentimentos afetivos, e somente hoje ouviu falar deles pela primeira vez. Eu pessoalmente descobri-os recentemente, embora me dedique à arte faz muito tempo.

Abra o livro *Psicologia*, por exemplo, de Ribot, e você lerá nele: a criação do ator é fundamentada nos sentimentos afetivos. Faz muito tempo que se conhece isso e nós ainda escondemos nossa ignorância atrás de palavras altissonantes: inspiração, força interior, liberdade, e compreendemos completamente errado o significado dessas boas palavras. [...]

Todos os sinais[21] são baseados na fisiologia. Esses fenômenos são os mesmos em todos os seres vivos que possuem razão. Esse lado fisiológico do papel certamente tem muito em comum com o próprio ator. Comece com a fisiologia. Assim que você tocar nela a psicologia a seguirá. Elas são inseparáveis. Você não pode extrair somente o osso, a carne sairá também. Todos esses conhecimentos são fisiológicos. O único que preserva a individualidade do ator, seu santuário que não se pode tocar, é o círculo em torno de seta da fé. Este círculo, a artimanha psicológica, expressa-se de maneira diferente em cada pessoa. Todo o brilho e organicidade do talento estão nesse círculo.

A palavra é um resumo do pensamento. É muito imprecisa e incompleta. Os olhos, os gestos, as expressões faciais e a habilidade psicológica falam muito mais aos sentidos. Eles expressam a essência dos sentimentos, e a palavra somente ajuda. O mesmo se aplica ao autor. Ele escreve a palavra, mas a essência de seus sentimentos, aquilo que o obrigou a escrever essa palavra, está escondida. Precisamos encontrá-la e não nos limitarmos à palavra escrita. Na prosa, o autor tenta descrever seu sentimento usando suas habilidades psicológicas. Ele usa comparações, exemplos etc. Na peça de teatro, falta a parte descritiva, e o ator deve adivinhar a essência dos sentimentos do autor e transmiti-la ao público, com a ajuda da habilidade psicológica e com aquela escolha do desejo que é característica do seu talento.

O sentimento não é direto...

---

[20] Konstantin Serguéievitch Alekséiev.

[21] Stanislávski se refere aos signos-hieróglifos inventados por ele para anotação da partitura psicológica do papel. Ver páginas 175 a 178.

O caderno dos anos 1912-1913[22]

[...] Como estimular o germe (Koónen, segundo ato de *Katerina Ivánovna*[23]).

Pois bem, em primeiro lugar:

1. Recupere um sentimento afetivo da vida e instale-o dentro de si.

2. Mas é impossível viver por longo tempo dessas memórias platônicas: elas se dispersarão. É necessário algo para apoiá-las.

3. Agora passe para a ação interior. Viva a realidade desse sentimento embutido, ou seja, continue a acreditar naquilo que você está ensaiando agora.

É necessário reconhecer e sentir constantemente a verdade durante a ação. Como? Por meio da própria ação. Ao atuar é necessário excitar-se a si mesmo, dizendo: é verdade, é verdade. Comece com a ação mecânica. Deixe que sua imaginação a sugira e a invente, e que seu sentimento da verdade acredite na ação.

Nesta anotação de 1912, trabalhando com a ideia de sentimento afetivo, Stanislávski se refere também ao trabalho com as ações. Detectamos aqui o momento a partir do qual sempre trabalharia esses conceitos de forma paralela. É o início de um processo que culminaria no chamado método das ações físicas.

4. Agora crie uma ilusão: imagine uma outra pessoa em mim, isto é: um personagem da peça.

A ANÁLISE. DIVISÃO EM PARTES[24]

O que é bom no meu novo método é a divisão em trechos, ou seja, a exigência de contar o conteúdo da peça, primeiro, a partir das manchas de impressões, e, em seguida, a partir das memórias intelectuais. Se contar apenas os fatos externos (seguindo a corrente superficial), contos como "A cirurgia", "O malfeitor", "Polininha", e "O guarda florestal" parecerão tão chatos e vazios que seria impossível acreditar que foram escritos por Tchékhov. Involuntariamente, você começará a buscar sentido neles e, nessa busca, encontrará a corrente submarina e, então, tudo começará a brilhar.

TRECHOS[25]

Por que é necessário definir com palavras os trechos, a ação e a ação transversal? Muitas pessoas dizem que é apenas uma formalidade. Eu conheço bem esses artistas inspirados que imediatamente sentem e captam tudo por instinto. Talvez eles se lembrem da sensação afetiva, [mas] deslizam em cima dos sentimentos e estragam o desenho. Lembrem-se dos grandes artistas da cena — de Salvini[26] e de outros. Como eles esculpem de forma expressiva e com que profundidade mergulham nos trechos, como uma canoa navegando sobre as ondas. Para nomear e expressar o sentimento verbalmente, é necessário vivenciá-lo por todos os lados. É para isso que precisamos de definições verbais.

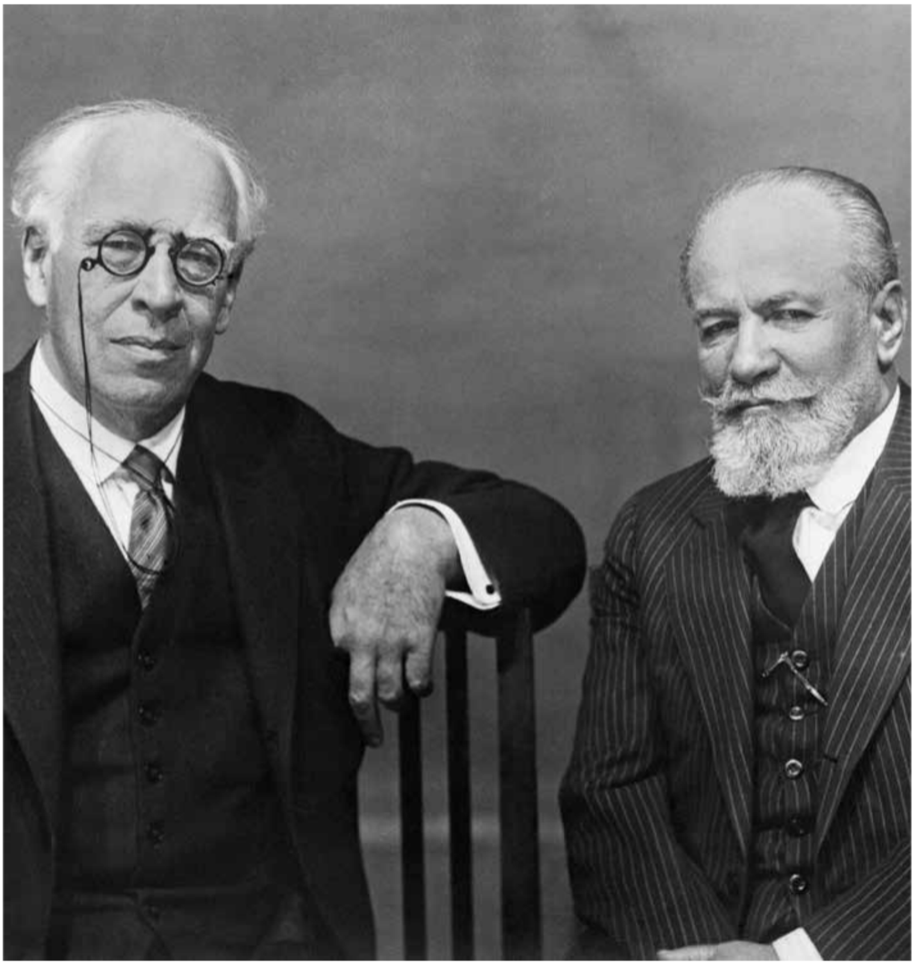
---

[22] Manuscrito nº 771. Do caderno de anotações de 1912-1913. Stanislávski, K. CO 9. V. 5. Liv. 2, p. 361-362.

[23] Peça de Leonid Andréiev (1871-1919).

[24] Manuscrito nº 771. Do caderno de anotações de 1912-1913. Stanislávski, K. CO 9. V. 5. Liv. 2, p. 362.

[25] Idem.



Konstantin Stanislávski e Vladímir Nemiróvitch-Dántchenko (1928).

---

[26] Tommaso Salvini (1829-1915), famoso ator italiano que para Stanislávski foi o exemplo da atuação da vivência.

A LÓGICA DOS SENTIMENTOS[27]

A mise-en-scène e o ambiente dos bastidores (a coxia), tudo isso faz do ator um prisioneiro dos afetos do espetáculo de ontem.

Após a primeira leitura, cada um deve registrar suas primeiras impressões: momentos de afeto.

Desenhe um plano da sala como você a vê. Você está ouvindo algo?

A TAREFA DOS TRECHOS[28]

Por que Tchékhov fez a governanta examinar a sala com seu olhar? Assim que o ator entender a verdadeira natureza do sentimento pelo qual Tchékhov foi guiado, ele encontrará a ação correta do trecho. ("O rebuliço", de Tchékhov.)

É preciso cuidado na escolha da ação. Nem toda ação, ainda que seja correta, é boa. É necessário que a ação entusiasme. Por exemplo, o almoço no conto "O rebuliço". O que vivencia a governanta enquanto todos estão acalmando essa canalha, a dona. Se a atriz vive: "quero esconder meu ressentimento" ou "quero entender", então, não vibra e não entusiasma.

Enquanto "quero protestar, quero proibir e quero explicar quem é culpado" entusiasma.

Os atores estão acostumados a ouvir a si mesmos e a verificar suas entonações. Isso mata tanto o sentimento quanto o seu reflexo. Ao realizar as tarefas cênicas da partitura psicológica do papel, é necessário esquecer o hábito de escutar a si mesmo e às suas entonações. Quando o ator não se permite esse hábito, ele expressa seu sentimento sinceramente. Mas alguém me dirá: e o que aconteceria com a bela fala do ator? A fala do ator deve ser tão treinada que ele sempre deve falar bem: não somente na cena, mas também em casa.

Do diário. Hoje, 16 de dezembro de 1912 pela manhã, depois do espetáculo de ontem[29] e da fadiga, como não queria atuar no *Tio Vânia*! Tormento! Mas o público estava escutando tão atenciosamente que me fez atuar e, já a partir da metade do primeiro ato, obedeci ao maravilhoso humor criado na plateia e comecei a atuar com prazer como se fosse um novo papel bem-afinado. Como seria possível não reconhecer que o público é o terceiro criador do espetáculo!

Às vezes, o autor inspira o artista, às vezes, é um parceiro ou o diretor e, às vezes, é o espectador. Ou seja, há três criadores do espetáculo.

Entender significa sentir. Entretanto, os atores têm uma paixão esquisita. De imediato, tão logo possível, querem entender a sensação criadora. Por isso eles acham que uma simples compreensão intelectual já é um entendimento verdadeiro. Um dos métodos pedagógicos: fazer o artista jurar que ele terá toda a paciência e se reconciliará com a ideia de que, somente daqui a alguns anos, ele entenderá a essência de tudo aquilo que nós dissermos.

---

[27] Manuscrito nº 771. Do Caderno de anotação de 1912-1913. Stanislávski, K. CO 9. V. 5. Liv. 2, p. 363.

[28] Ibidem, p. 363-366.

[29] Na véspera, no dia 15 de dezembro, Stanislávski fez o papel do conde Liúbin, a personagem da peça *A provinciana*, de Ivan Turguénev.

Pode-se pronunciar as palavras do papel (relatá-lo) de modo formal. Pode-se expressar por meio das palavras o sentimento que está escondido no papel embaixo das palavras. Pode-se tagarelar as palavras mecanicamente e, ao fazê-lo, viver apenas os sentimentos e pensamentos do ator, que não tem nada a ver com o papel. Pode-se usar os sons das palavras para expressar a emoção muscular do ator.[...]

Na criação há o lado fisiológico e o psicológico. Por isso, a técnica deve incluir tanto procedimentos físicos quanto psicológicos que afetem a vontade e a vivência. [...]

Há pessoas que não gostam da natureza. Em vez de prados e aldeias, elas preferem jardins. Em vez da beleza natural humana, preferem os espartilhos. O mesmo acontece no teatro. Muitos não gostam da lógica natural dos sentimentos e gostam das mentiras teatrais e da violência. [...]

Por que não se pode começar com a imagem externa? Stakhóvitch,[30] por exemplo, contou um fato: um caso que aconteceu na vida. Vivenciando aquilo que acabou de ver, ele instintivamente encarnava o que sentia. Amanhã ele será convidado a repetir. "Eu não posso, não vou conseguir." Por quê? Porque a sensação e o sentimento que foram experimentados na vida evaporaram ou enfraqueceram, e ficou somente um clichê da história de ontem. E o ator, começando pela imagem externa, repete o clichê artístico enquanto experimenta o estado cênico, e não da vida.

Ano 1913. Inverno[31]

Pode-se atuar um papel e criar o estado geral:

a) A partir do sentimento "eu existo".[32]

b) A partir do sentimento "eu represento para o público" (eu tenho medo do público, eu sinto-o).

c) A partir do hábito cênico, sem medo do público.

Viver para si mesmo.

---

[30] Aleksei Stakhóvitch (1856-1919), major-general do exército do czar Nicolau II, em 1902, tornou-se acionista do Teatro de Arte de Moscou e, a partir de 1907, foi um de seus diretores. Em 1907, ele retirou-se do serviço militar e entrou na companhia do TAM como ator.

[31] O manuscrito nº 787 é publicado pela primeira vez. A maioria das anotações foi feita entre outubro e novembro de 1913. Stanislávski, K. CO 9. V. 5. Liv. 2, p. 368-378.

[32] Stanislávski usa a expressão em eslavo eclesiástico "я есьм" que se traduz literalmente como "eu sou", sendo que o verbo "ser" neste caso se destaca porque na língua russa não se usa o verbo "ser" no tempo presente. Para transmitir o conceito de Stanislávski mais adequadamente em português, optamos por traduzir como "eu existo".

Viver para o parceiro.

Pela linha interna inferior (isto é: a partir das lembranças da essência dos trechos internos da peça).

Pela linha média (isto é: as lembranças são aleatórias: sem conexão, os sentimentos estão a varejo e são atuados para o público).

Pela ação transversal.

Pelo sentimento externo das palavras.

Pela ação externa (pelas passagens e pela fábula).

Pelo ritual da ação do ator.

Pelos hábitos mecânicos adquiridos no papel.

Pelas memórias de vida. [...]

O clichê aparece por causa do esforço e quando a encarnação vem à frente do sentimento.

Há pessoas que tomam um *trechinho* de verdade por *toda* a verdade.

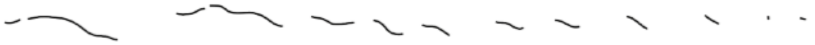
A lógica do sentimento. O medo.

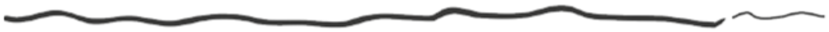
Menos do que tudo se deve pensar em medo. O que é o medo? Antes de mais nada, é uma atenção aguçada. Em breve, desse buraco vai pular o dragão. Com que intensidade o olho está observando isso. De repente, ouve-se o barulho e os olhos e os ouvidos começam a procurar [a fonte] o barulho... Quando você anda na escuridão: sua audição, seus olhos — a atenção — estão esperando o perigo de todo o lugar.

Além da atenção aumentada, você procura os meios para se salvar. Mais rápido; não consegue se conter e salta.

Hoje, quando nos lembramos com Durássova[33] o medo noturno (*O pássaro azul*),[34] levantamos as memórias afetivas e marcamos uma linha na memória da vida. É um traço quase imperceptível, como este.

Amanhã teremos o ensaio no palco e será preciso pronunciar o papel com a voz e atuar com o corpo. Qual é o rastro na memória afetiva do ator?





---

[33] Maria Durássova (1891-1974) foi atriz do Primeiro Estúdio do TAM desde 1912, depois, do Teatro de Arte II (o assim chamado TAM Segundo, formado por atores do Primeiro Estúdio, existiu de 1924 a 1936 até ser unificado com o elenco principal do TAM), e, a partir de 1936, atriz do TAM.

[34] A peça de Maurice Maeterlinck, *O pássaro azul*, estreou no TAM em 1908 e está no repertório da Companhia até hoje.

Quantas vezes é preciso traçar no mesmo lugar para chegar a esta linha grande?

Nossa memória muscular é muito mais forte e mais definida do que a afetiva. Ela imediatamente, desde a primeira vez, grava os movimentos e as ações externas. Essa memória é especialmente desenvolvida no ator. A memória afetiva é fraca, uma vez que nunca ninguém a desenvolve.

Outro exemplo. O rastro na memória afetiva é a fonte, o riacho que corre gota por gota e abre o caminho. Moskvin[35] já no segundo ensaio investiga as margens e não parte da fonte que deveria ser cada vez mais enchida, abastecida de água. A fonte de Moskvin seca-se rápido.

O clichê.

Uma troca involuntária das tarefas.

Por exemplo, encontrei este movimento a partir do sentimento. Pareceu-me que estava enxergando o espectro da mulher amada e por isso fui até ele. Ao fixar o gesto certo, já não penso sobre o sentimento que o fez nascer. O sentimento sumiu, mas ficaram os músculos e o gesto.

Depois, Iv. Iv.[36] disse que esse gesto era muito bonito, e eu já comecei a fazê-lo para Iv. Iv.

Eis aí o resultado: gerado pela alucinação verdadeira, se vira o gesto repetido mecanicamente para Ivan Ivánovitch.

Ao começar a encenação da peça ou o estudo do papel e depois de discuti-lo, é preciso estimular a alma dos atores e, simultaneamente à sua estimulação, descobrir e extrair da alma o material afetivo.

Dizem: vamos marcar três dias seguidos de ensaios da mesma peça e ela estará pronta.

É o mesmo que dizer: vamos o mais rápido possível colocar juntos farinha, ovos, manteiga e fermento e teremos pão pronto! Não. Antes é necessário por um tempo determinado deixar descansar farinha, fermento etc., e somente depois se pode assar pão.

Eu tentei no ano passado começar o papel a partir da *commedia dell'arte* com suas próprias palavras.

A tinta básica e seu componente.

A orquestra é prejudicial para nossa arte. Ela emociona à maneira teatral.

Eu existo: ganhar (conquistar) o direito de estar nessa sala — justificar a presença. [...]

O clichê pode ser auditivo (vocal), visual e muscular.

As entonações que você ouve, os movimentos e os gestos que você vê e qualquer adaptação que você sabe, são sempre os clichês. [...]

---

[35] Ivan Moskvin (1874-1946), um dos principais e mais famosos atores do Teatro de Arte de Moscou, estreou em 14 de outubro de 1898 no papel principal do primeiro espetáculo do TAM, *Tzar Fiódor Ioánovitch*.

[36] Stanislávski refere-se a Ivan Ivánovitch Moskvin.

Konstantin Stanislávski (1937-1938).

O sentimento natural e simples é o melhor ponto no momento da criação.

É necessário saber escutar os impulsos da sua alma e suas comoções.

Sim, é o naturalismo espiritual no sentido da verdade suprema e da vivência natural e normal. Fora da natureza não pode existir a vivência, a criação e a arte. [...]

A ação transversal[37]

Como regra, a ação transversal é entendida no sentido literal e limitado: a ação simples, física, mecânica que leva diretamente ao objetivo. Por exemplo, "buscar Deus" (*Demônios*):[38] os olhares para todos e para tudo, rebuliço que acontece quando você perde um alfinete e depois o procura. A ação transversal é um rio largo que cada vez mais abrange a vida submarina da peça. Nessa corrente a ação transversal de cada papel é aquele caminho que percorre o barco jogado pelo fluxo para diferentes lados. Imagine que você chegou nos Estados Unidos e fica interessado apenas na colher ou na caixa de fósforos que estão perante seus olhos, ou fica interessado na via, na calçada pela qual caminha, sem ver e perceber o astral de toda a atmosfera da vida americana. [...]

Temos que nos reconciliar com uma característica da nossa natureza. Quando estou na plateia, entendo tudo o que é e como se deve fazer. Mas uma vez que entra no palco, a pessoa logo se torna um idiota que não entende os mais simples sentimentos e relações. Existe a diferença entre entender, recordar e sentir.

Quando criam e se dedicam à arte, não há por que se desculpar e ser delicado demais um com o outro. É necessário criar. Quando um escultor cria, ele não tem medo da sujeira.

Se você disser ao sentimento: "sinta", ele se esconde. Se você lhe disser: "o que seria se fosse...", ele começa a procurar. Onde? — claro que na memória afetiva, e não na mente. [...]

A inspiração vem quando o solo é favorável para ele. Vamos aprender a criar esse solo favorável para a inspiração.

O que é a inspiração? A inspiração é uma sensibilidade aguçada. Ou seja, é a memória afetiva e a vontade. [...]

Pode-se desenvolver tanto a memória afetiva quanto a vontade criadora e o estado geral criador correto... E vejam só: é um solo para a inspiração. Aqueles que são capazes de ficar inspirados, a inspiração sempre vem uma vez que o solo adequado é criado para ela.

É preciso de uma vez por todas eliminar confusão e equívocos. Ao alcance da arte de representação está aquilo que se pode imitar: o estado exterior físico (dor, agonia, alegria exterior etc.). Ao alcance da arte de vivência está o sentimento e sua criação. Por isso o teatro externo está ao alcance da arte de representação, mas Tchékhov, Maeterlinck e outros não estão. [...]

---

[37] Stanislávski, K. CO 9. V. 5. Liv. 2, p. 374.

[38] Baseado no romance *Os demônios*, de F. Dostoiévski, o espetáculo *Nikolai Stavróguin* estreou no palco do TAM em 1913.

As questões que colocou Vladímir Ivánovitch:[39] o que é intuição e quais são os meios de seu desenvolvimento no ator.

Lição I (o primeiro grupo):

1. Avisei: entender significa sentir.

2. Nenhuma violência.

3. Chamei o Elizárov.[40] Ficou confuso. O coração está disparando, palpei seu pulso; as mãos estão frias, pálido de anemia. Perguntei o que o atrapalha. Sua resposta? Respondeu que não sabia o que fazer.

4. Apresentei *O último dia de Pompeia*.

Começou a correr de forma amadora.

Bastante frio.

Propus que ele esteja mais animado. Notei os movimentos rápidos e inúteis das mãos.

5. Mandei todos fazerem *O último dia de Pompeia*. Começaram a gritar. Todos ficaram com os músculos tensos.

6. Argumentei que com tensão muscular é impossível fazer multiplicação. Todos ficaram tensos e ninguém poderia multiplicar.

7. Se os ladrões viessem com pistolas e mandassem fazer multiplicação: primeiro, teria que fazê-los abaixar as pistolas e só depois seria possível multiplicar.

8. Sobre a hatha ioga (o gato, o descanso, o nirvana).

9. A lei: quando obrigados a fazer aquilo que não se sente, os músculos ficam tensos.

10. Mandei se sentar e observar a tensão. Nomear aqueles lugares onde ficam tensos.

11. Amolecimento como se tomasse banho a vapor.

12. Não é relaxamento, mas libertação.

13. Desenvolvimento do observador. Nisso está a técnica.

14. Um: o músculo ficou tenso; dois: o observador o relaxou. O desenvolvimento desse hábito.

15. Adotar posturas diferentes e relaxá-las imediatamente.

16. Todos os que queiram podem entrar em cena para tentar. Entrou a esposa de Vóronov, sentou-se, atenuou, amoleceu e depois se recuperou; no palco, ficou mais à vontade.

17. O que mais querem para que seja mais prazeroso?

18. Eliminação da dispersão. Duas atenções transformam-se em uma.

19. O diafragma fotográfico: o grande para toda a sala e o pequeno para o pequeno círculo.

20. As buscas com o diafragma grande (como Rubinstein[41] nos ensinou).

---

[39] Vladímir Ivánovitch Nemiróvitch-Dântchenko.

[40] Mikhail Elizárov foi colaborador do TAM no período de 1913-1918.

[41] Anton Rubinstein (1829-1894), pianista, regente e compositor russo.

21. Estudar os objetos mais próximos.

22. O círculo alongado, esticado. Um ponto longe, um ponto em si, um círculo no peito.

23. O círculo visual; o círculo auditivo; o círculo sensual.

24. Alguém falou do objeto. Eu disse que era prematuro, mas era possível.

25. Mandei todos experimentarem um círculo no palco. (Tchékhov[42] disse que era especialmente instrutivo quando mostrei como tomar as posições diferentes e sempre, por meio do observador, encontrar tranquilidade e liberdade.)

É necessário satisfazer seu sentimento de verdade. [...]

Para se igualar à realidade, é necessário que a cena se torne tão real quanto a vida. Às vezes, o ambiente da vida provoca desejos e vivências. Às vezes, pelo contrário, não se nota o ambiente. Em ambos os casos é necessário ter fé na realidade. Para se igualar, é preciso acreditar na realidade e sentir a verdade.

Não se pode obter a verdade por meio da mentira. Portanto, não podemos nos enganar. É necessário a cada ensaio ou espetáculo usar o conjunto existente e dado de acasos e convenções, e não encomendar este ou aquele. O sentimento não tolera ordens.

A lei: assim que o sentimento recebe a ordem, ele se esconde e resulta em um clichê.

Chegará em breve o tempo em que vão ensaiar apenas as abordagens ao papel, e não o próprio papel, e vão ensaiar como se encontrar nos sentimentos do papel em diferentes situações. Chegará em breve o tempo em que em meia hora os atores vão se reunir e viver entre si não as suas próprias vidas, mas as vidas das personagens da peça (*commedia dell'arte*).

Logo que você acreditar na realidade, é necessário: por um lado, eliminar os clichês e, por outro, encontrar os detalhes da vida (realistas) para manter a fé. Ampliar a sensação de verdade. [...]

O estado geral na cena. As duas vontades[43]

Quando eu falo ou ajo na vida, eu tenho *uma vontade*. Quando eu entro na cena, tenho *duas vontades* (uma é para representar para o público e a outra é para viver a vida do papel).

Quando há duas vontades, eu, dividido entre as duas, fico perdido. Se eu começar a representar e me esquecer da vivência, será fácil para mim, porque me entreguei ao público e passei a viver com uma vontade (por isso Katchálov[44] sente-se confortável no palco quando se entrega ao clichê e à representação). Se eu começar a vivência e me esquecer do público ao me entregar às memórias afetivas chamadas do papel, também terei uma vontade, e vou me sentir à vontade na cena (é por isso que me sinto confortável em um círculo e com as tarefas da vida). [...]

---

[42] Trata-se de Mikhail Tchékhov (1891-1955), ator do Teatro de Arte de Moscou e, desde 1913, ator do Primeiro Estúdio do TAM.

[43] Stanislávski, K. CO 9. V. 5. Liv. 2, p. 379.

[44] Vassíli Katchálov (1875-1948) foi, durante quase meio século (de 1900 a 1948), um dos atores principais do TAM.

As tradições[45]

Schépkin: "Peguem os exemplos da vida".

Entendem: peguem banquinhos, cadeiras, e não os sentimentos e sua lógica da vida.

Quando se sente (o estado geral) "estou no chambre", o sentimento como um ponto sussurra as sensações de vida.

Quando se sente (o estado geral) como ator, o sentimento atoral sussurra as sensações absolutamente atorais.

Katchálov gosta do clichê e acredita nele porque, no momento da aflição e da confusão, o clichê lhe dá segurança salvadora (comediante, representação).

Que Katchálov acredite na sensação salvadora do "chambre", da verdade e da tarefa. E ele receberá ainda maior segurança e tranquilidade.

Um exemplo da origem dos clichês feios e ridículos. Na peça *A corda sempre arrebenta do lado mais fraco*,[46] Gzóvskaia[47] começou a arregalar os olhos de jeito esquisito, a levantar as sobrancelhas e a fazer uma mímica ridícula e sem sentido. Começamos a procurar a causa. Bastante tempo atrás, neste episódio ela verteu lágrimas e atuava para escondê-las. As lágrimas passaram, mas a adaptação se tornou um clichê. Como resultado, apareceu a careta da qual a atriz não pôde se livrar até agora.

Não raro, o correto estado geral é conhecido e definido na cena por meio dos clichês e da convenção. Ao conhecê-los e ao arrancá-los, você começa a entender a verdade. Em suma, a verdade é criada por meio da mentira.

Os atores, como regra, estudam cada papel seu, e não sua arte.

1914. Inverno. Janeiro etc.[48]

É preciso obter o direito à tranquilidade na cena, a ficar parado tranquilo sem fazer nada. Esse direito é dado pela plenitude da partitura interna da vivência. [...]

O mais difícil para o ator é seguir a vida interior da peça.

Inspirar-se das formas ou do sentimento (ou do sentido, da essência).

Preencher a forma encontrada (criada) de conteúdo vivo. [...]

Pode-se lembrar, justificar ou adivinhar, ou seja, agir instintivamente ao se colocar no estado de humor analógico.

Todos pensam que o ator de coração, de inspiração e de vivência é apenas aquele que cria improvisando diante dos olhos do público. Quem se importa se o papel inteiro não está criado de jeito algum, mas, em compensação, dentro do caos há verdadeiras lantejoulas de inspiração (as amêndoas colocadas na merda vão parecer extraordinariamente saborosas).

---

[45] Stanislávski, K. CO 9. V. 5. Liv. 2, p. 379-380.

[46] Stanislávski se refere à montagem da comédia de Ivan Turguénev, *A corda sempre arrebenta do lado mais fraco*, encenada no TAM em 1912.

[47] Olga Gzóvskaia (1883-1962), atriz do Teatro de Arte de Moscou no período de 1910-1917.

[48] 1914. O inverno. O janeiro etc. Stanislávski, K. CO 9. V. 5. Liv. 2, p. 436-440.

Se todo papel do ator é feito e composto de tais lantejoulas sugeridas pela inspiração, então dizem: trabalho meticuloso, os detalhes, muito empenho etc. Mas ninguém sabe que verdadeiros detalhes — certeiros e típicos — por acaso nascem pela inspiração, de maneira intuitiva. É preciso centenas de inspirações durante centenas de ensaios para compor o papel. [...]

É necessário amar a própria arte e não a si mesmo na arte.

Você atua próximo às palavras (ou seja, muito raso, não profundo).

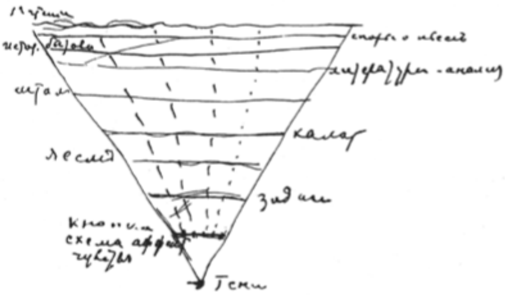
O ator geralmente tem duas atenções, duas vontades e duas tarefas ao mesmo tempo. Daí a dualidade, a duplicidade e a mentira. [...]

Como utilizar o Sistema[49]

Stanislávski fez estas anotações no final de 1913, elaborando os princípios do Sistema no Primeiro Estúdio. Podemos verificar as mudanças que acontecem no desenvolvimento do Sistema em comparação com suas anotações anteriores.

Primeira leitura.
Debates sobre a peça.
A análise histórica e dos costumes, a análise literária.
Os clichês.
"O chambre."
"Eu existo."
As tarefas.
"Os botões."

O esquema dos sentimentos afetivos.



---

[49] Das anotações de novembro-dezembro de 1913. Stanislávski, K. CO 9. V. 5, Liv. 2, p. 431-432.

O gênio. [...]

M. Tchékhov diz que o "eu existo" o ajuda muito. Ele precisa explicar para si mesmo onde e por quê etc. Todas essas explicações misteriosas o Micha[50] deve manter em segredo, só para si mesmo; caso contrário, se os outros souberem essas explicações, ele ficará distraído e começará a pensar apenas naqueles que sabem seu segredo e ficará confuso.

Rever o papel.

Lembre-se da ação transversal, do botão (o germe), pegue o texto e releia cada frase perguntando-se: de que eu preciso, o que é útil, conveniente para mim no texto, em uma frase, em uma palavra, para que eu possa atingir meus objetivos.

O Sistema é algo auxiliar; ele é necessário para explorar seus sentimentos e o papel, descobrir os elementos e criar o material afetivo para a alma do papel. Encontrar as tarefas e os botões.

Quando isso é feito, é necessário preservar tudo.

Algumas etapas do papel e alguns botões existem para governar a si mesmo, e o resto deve ser descartado e esquecido.

No momento da criação, durante o espetáculo não se deve pensar no Sistema, senão resultará em um exercício simples, mas é necessário que o Sistema ajude em alguns momentos empurrando para a verdade por meio dos botões e das etapas da tarefa.

São as chaves para a verdade da vida do papel. [...]

Stanislávski anota os comentários da sua aluna, a atriz Olga Gzóvskaia, sobre o Sistema:

16 de dezembro de 1913:

"Toda a minha vida acreditei e acredito em Stanislávski e no seu Sistema das vivências. Sempre quero o Sistema, mas nem sempre posso.

Hoje, eu acredito e eu senti no palco que posso vivenciar, e não apenas representar. Acredito que por meio do tormento você consegue chegar à vida real. Esse estado geral é o único que tem valor e é necessário na cena, e hoje eu o consegui; já não é pela primeira vez, mas conscientemente, e apenas neste ano, enquanto no ano passado eu não pude fazer isso conscientemente.

Adoro o algoz gênio Stanislávski."

---

[50] Micha é diminutivo de Mikhail.

Esquema do sistema[51]

---

[51] Das anotações de novembro-dezembro de 1913. Stanislávski, K. CO 9. V. 5, Liv. 2, p. 432. Stanislávski pensou em colocar no final do terceiro volume o desenho do esquema do Sistema para ilustrar melhor a soma de tudo o que era aprendido durante o curso “Trabalho do ator sobre si mesmo”. O presente desenho foi feito segundo as indicações de Stanislávski e à base de seus rascunhos.

Capítulo XIII. O estado geral cênico[52]

Este esquema é usado em uma das aulas do décimo terceiro capítulo do livro *O trabalho do ator sobre si mesmo no processo criador da encarnação: os materiais para o livro.* Segundo Stanislávski, mal Arcádi Nikoláievitch Tortsov terminou sua explicação, abriu-se a cortina e apareceu uma lousa com o desenho que representava o esquema daquilo que acontecia na alma do artista no processo de criação.

Arcádi Nikoláievitch deu as seguintes explicações sobre o desenho:

— Embaixo (como se fossem três baleias nas quais se apoia a Terra) estão três ideias, três principais e sólidas *bases da nossa arte*. Sempre devem se apoiar nelas.

1. A primeira delas diz: *A arte do ator dramático é a arte da ação interior e exterior*.

2. A segunda base é a fórmula de A. S. Púchkin: *"A verdade das paixões, a verossimilhança dos sentimentos nas circunstâncias propostas..."*[53]

3. A terceira base: *A criação subconsciente da própria natureza por meio da psicotécnica consciente do ator*.

Em cima dessas três bases principais da nossa arte estão construídas duas grandes plataformas:

4. *Processo da vivência* que nós estudamos em traços gerais e

5. *Processo da encarnação*.

Em cima dessas plataformas estão sentados três virtuosos organistas em frente a dois grandes órgãos.

6, 7, 8. *Três motores da vida psíquica: inteligência, vontade e sentimento* (segundo a definição científica anterior), ou *representação, apreciação e vontade-sentimento* (segundo a última definição científica).

9. Uma peça nova e o papel penetram os motores da vida psíquica. Jogam neles as sementes e estimulam o impulso criador.

10. As linhas de aspirações dos motores de vida psíquica que transportam consigo as sementes da peça e do papel depositadas nelas. No início, essas aspirações estão recortadas, fragmentadas, desordenadas e caóticas, mas, à medida que se esclarece o objetivo principal de criação, elas se tornam contínuas, diretas e harmônicas.

11. A esfera interior de nossa alma, nosso aparelho criador com todas as suas qualidades, aptidões, dons, talentos inatos, habilidades artísticas, procedimentos psicotécnicos que antes chamamos de "elementos". São necessários para a realização do

---

[52] *O trabalho do ator sobre si mesmo*. Parte 2: O trabalho do ator sobre si mesmo no processo criador de encarnação: os materiais para o livro. Stanislávski, K. CO9. V.3, p. 308-311.

[53] Пушкин, А. Полное собрание сочинений в 16 томах. Т. 11. Москва; Ленинград: АН СССР, с. 178. [Púchkin, A. *Obras completas em 16 volumes.* V. 11. Moscou; Leningrado: AN URSS, 1949, p. 178.]

processo da vivência. Observem que a cada elemento corresponde sua cor específica do desenho, a saber:

a) Imaginação e suas invenções ("se", circunstâncias propostas do papel) corresponde … cor[54]

b) Trechos e tarefas … cor.

c) Atenção e objetos … cor.

d) Ação … cor.

e) Sensação da verdade … cor.

f) Tempo-ritmo interno … cor.

g) Memórias emotivas … cor.

h) Comunicação … cor.

i) Adaptação … cor.

j) Lógica e coerência … cor.

k) Caracterização interna … cor.

l) Encanto cênico interior … cor.

m) Ética e disciplina … cor.

n) Domínio de si mesmo e acabamento … cor.

Todos eles vivem naquela esfera da alma em que irrompem os motores da vida psíquica do artista (inteligência, vontade e sentimento) junto com as partículas da alma do papel que se fundem neles.

Pode-se ver no desenho como as linhas da aspiração penetram de ponta a ponta essa esfera e como elas se tingem, gradualmente, com os tons de cores dos "elementos" do artista.

12. São as mesmas, mas já transformadas em linhas da aspiração dos motores da vida psíquica do artista-personagem. Comparem-nas antes (10) e depois da passagem pela esfera da alma (11) e verão a diferença. Agora, elas se viram irreconhecíveis depois de terem adotado gradualmente não somente os "elementos" da peça, mas também os tons e cores dos "elementos" do próprio artista e as linhas da aspiração da inteligência, da vontade e do sentimento (12).

13. É aquele nó no qual se amarram todas as linhas da aspiração dos motores da vida psíquica; é aquele estado de alma que chamamos de "estado interior cênico".

14. São as linhas da aspiração dos motores da vida psíquica que estão entrelaçadas umas com as outras como se fossem um torniquete, e que se dirigem à supertarefa. Agora, depois de sua transformação e aproximação com o papel, chamamos-na "linha da ação transversal".[55]

---

[54] Na margem do manuscrito há uma nota de Stanislávski: "No lugar do pontilhado serão inseridos nomes de cores."

[55] Em uma das variantes deste texto (nº 473) Tortsov diz: "Absorvam dentro de si, da forma mais profunda e sólida, a ação transversal do papel, da peça ou do *étude*, e cosam com ela, como se a ação transversal fosse agulha

15. Por enquanto, é uma supertarefa ainda ilusória, não definida até o final.

— O que representa o pontilhado no lado direito do desenho? — perguntaram os discípulos.

— O pontilhado representa o segundo processo: da *encarnação exterior*.

Agora, quando todos os três músicos se sentaram e puseram-se a tocar, os dois órgãos — o esquerdo e o direito — começaram a ressoar.[56] Os ressonadores que unem em si as vozes dos elementos separados agem perfeitamente.

Arcádi Nikoláievitch indicou no desenho as bandeirinhas com as inscrições: "O estado cênico interno" e "O estado cênico externo".

— Falta unir dois ressonadores juntos. Neste caso, forma-se aquela condição que chamamos em nosso idioma de *estado cênico geral*.

Como se vê no desenho, ele junta em si tanto o *estado interior quanto o estado exterior*.

Qualquer sentimento, humor, vivência criado por dentro reproduz-se por fora *reflexamente*.

Nessa condição é fácil para o artista reagir a todas as tarefas que lhe são colocadas pela peça, pelo poeta e pelo diretor e, finalmente, por ele mesmo. Todos os elementos psíquicos e físicos de seu estado geral estão em alerta e respondem ao apelo prontamente. Pode-se tocá-los como se fossem teclas ou cordas. Se uma corda se afrouxar, basta só apertar a cravelha e, de novo, tudo ficará afinado.

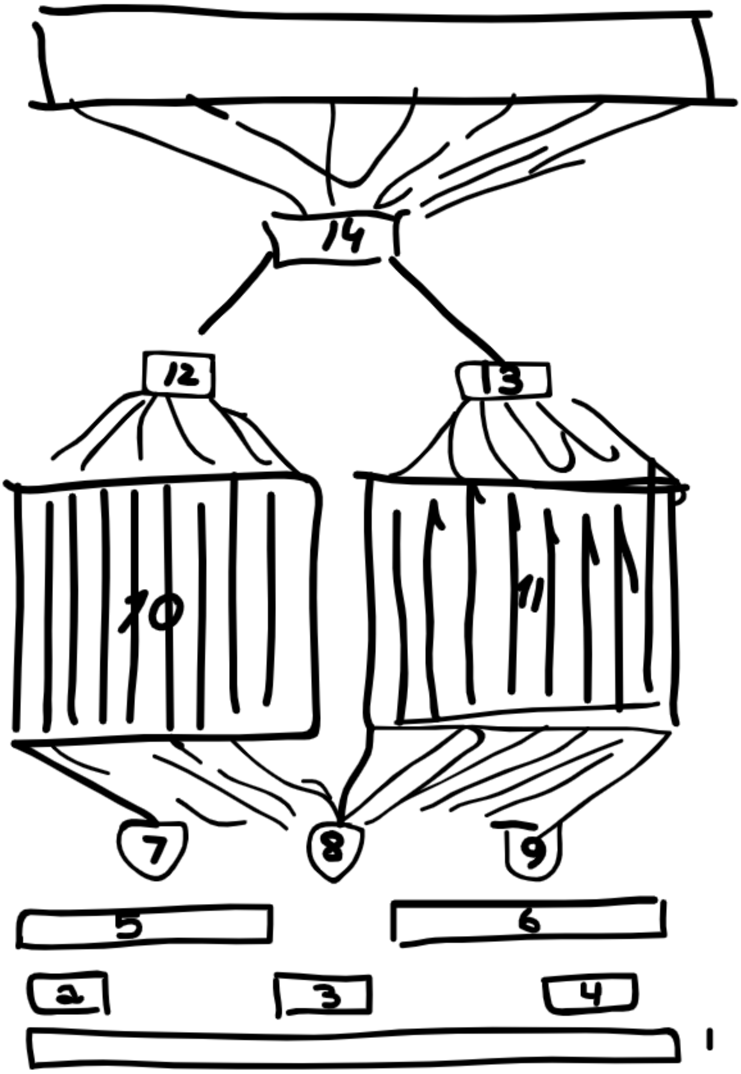
Quanto mais natural, claro e certo for o reflexo do interno ao externo, tanto melhor, mais amplo e mais abrangente sentirá o espectador aquela vida do espírito humano do papel que se cria no palco, em prol da qual foi escrita a peça e existe o teatro.

---

e linha, todos os "elementos trabalhados" de sua alma humana: os trechos preparados, as tarefas da partitura interior do papel, e os dirijam à supertarefa da obra apresentada. Entrelacem tudo o que foi cosido em um único torniquete. Em suma, façam aquilo que é indicado no desenho." Entre os materiais que não entraram no segundo volume, há ainda um outro fragmento com uma nota de Stanislávski: Sobre a ação transversal (nº 250): "Que temos feito até agora? Eu lhes responderei com um exemplo ilustrativo: Para preparar um caldo bom e suculento, é preciso pegar carne, cheiro-verde, cenoura, água, colocar a panela no fogão e cozinhar bem para que tudo dê suco, e para que tenha depois um caldo suculento. Mas não se pode preparar carne, cheiro-verde, colocá-los no fogão e não acender o fogo. Nesse caso, você teria que comer todos os produtos crus em separado: a carne, o cheiro-verde e também beber a água. A supertarefa e a ação transversal são o fogo que frita ou cozinha o prato e prepara o caldo suculento." (Stanislávski, K. C09, v. 3, p. 500-501)

[56] Há alguns rascunhos do esquema em que Stanislávski desenhou elementos do Sistema em forma de colunas verticais parecidas com tubos de órgão. Três músicos sentados diante dos dois órgãos representam os estados gerais interior e exterior, personificam a inteligência, a vontade e o sentimento do ator. (Ibidem, p. 301)

No capítulo XIV, intitulado “As bases do Sistema”, está publicado o desenho do próprio Stanislávski:[57]

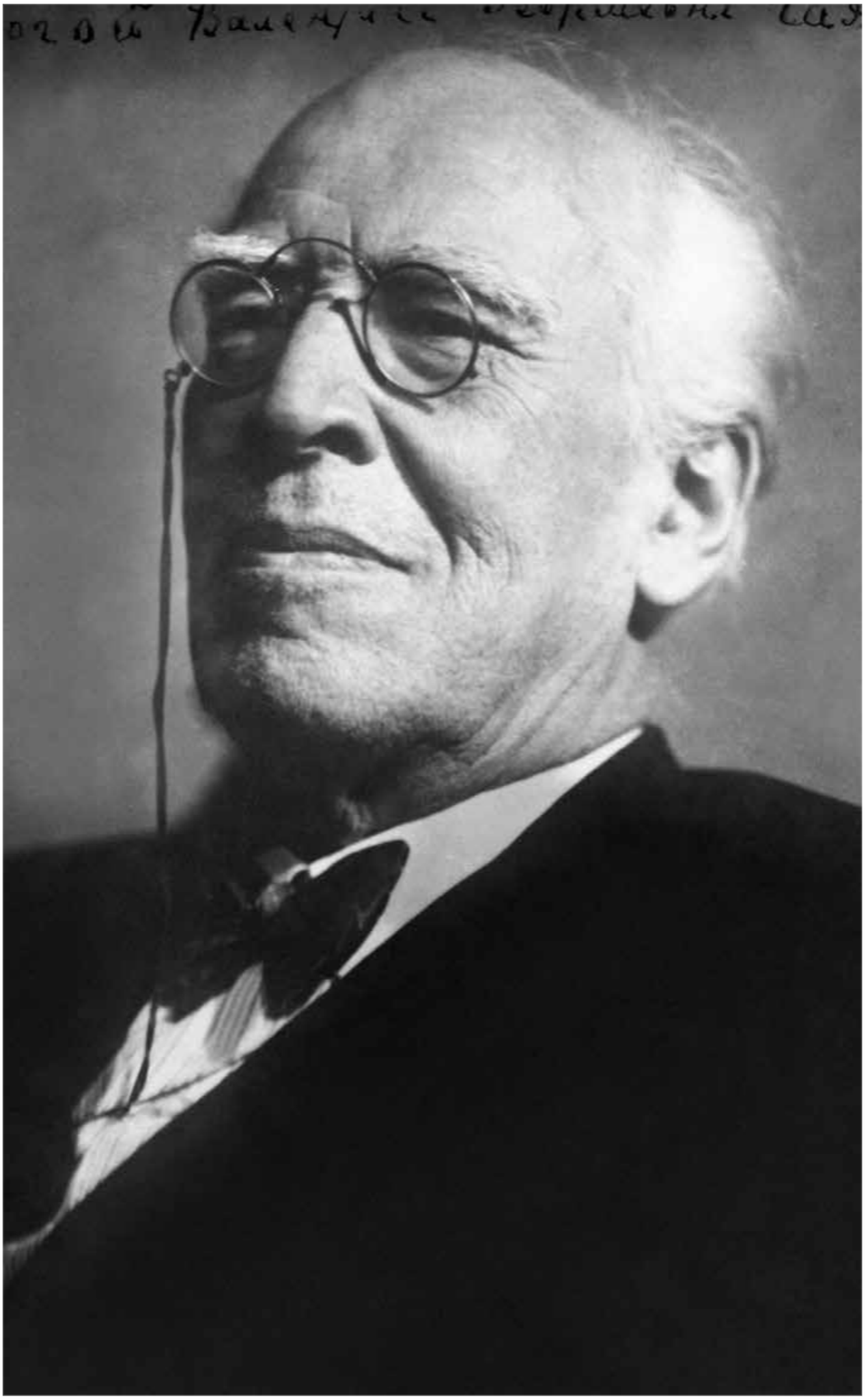


1. A tira embaixo — “o trabalho sobre si”. 2, 3, 4. Três bases do Sistema: “atividade e ação”, o aforismo de Púchkin e “do consciente ao inconsciente”. 5. Vivência. 6. Encarnação. 7, 8 e 9. Inteligência, vontade e sentimento. 10. Elementos da vivência. 11. Elementos da encarnação. 12, 13 e 14. O estado interior, exterior e o estado geral cênico[58]

---

[57] Ibidem, p. 352.

[58] Ibidem, p. 501.



Konstantin Stanislávski (1934).

Capítulo 5

Último Stanislávski

Este texto foi publicado pela primeira vez em 1994, nas obras completas. Até então, existia como manuscrito sob os números 21.659 e 21.661, guardado no arquivo pessoal da filha de Stanislávski, Kira Konstantínovna Alekséieva-Falk (1891-1977). Algumas partes foram escritas pelo próprio Stanislávski e outras ele ditou para sua enfermeira Liubóv Dukhóvskaia. É o último texto sobre o Sistema. Seu foco é o que ele chama de "novo método" dos ensaios, ou seja, da abordagem do papel. Nele, antes de tudo, Stanislávski tenta eliminar toda a "violência" do diretor sobre o ator. Visa ao desenvolvimento da personalidade artística do ator-criador à base de sua independência na elaboração de *études* e improvisações livres a partir da descoberta de si mesmo no papel e do papel em si mesmo.

O mestre descreve o processo da criação das ações físicas e verbais que representam os caminhos conscientes e efetivos para entrar no secreto e sagrado campo da criação inconsciente, ou seja, a inspiração.

Junto com duas conversas com professores do TAM em abril de 1936, este texto enriquece e aprofunda nossa compreensão do último período da busca teórica de Stanislávski, um dos momentos mais intensos de suas descobertas metodológicas do Sistema: o método das ações físicas, que é realizado no processo de ensaios por meio de *études* e que, até agora, é conhecido no Brasil apenas por vias indiretas — por meio de seus discípulos.

Abordagem à criação do papel, descoberta de si mesmo no papel e o papel em si mesmo[1]

Desde os primeiros passos na abordagem ao papel, é necessário guardar de todas as maneiras a sua própria, espontânea, livre e sincera relação com ele e sua opinião individual sobre a vida da nova peça e do papel. Por isso, não se entreguem logo e por inteiro ao poder alheio e não percam a si mesmos na criação. Ao mesmo tempo, preocupem-se bastante para que seu trabalho não se desvie das intenções do autor e não contradiga seu principal conceito, ou seja, a supertarefa e a ação transversal da peça e do papel. Prestem também atenção para que vocês sejam dirigidos por um sentimento sincero e pela compreensão da vida do papel, e não por sua autossuficiência e autopresunção de ator.

Abordar o papel a partir da alma e só depois passar para o corpo é um caminho mais difícil. Se o acaso não ajudar, raramente este caminho sai certo logo de cara.

Eu lhes proponho começar por este caminho, mas estudar antes o caminho mais fácil e mais acessível: do exterior ao interior, do corpo à alma. E assim vamos fazer. Passaremos agora mesmo ao estudo desta questão.

Então, começamos o trabalho de estudo da abordagem ao papel: do exterior ao interior, da vida física do corpo ao sentimento e à vivência.

Por exemplo: recentemente li um livro que acabou de ser escrito, um livro estranho e incompreensível sobre a vida de uma tribo fictícia. Nele, Arcádi Nikoláievitch[2] conta:

— As personagens desta peça talentosa são meio homens e meio animais. Eles passam a noite em claro para lutar contra dragões que atacam suas vilas, e de dia descansam. A maior expressão de amor dessas pessoas não são beijos, mas mordidas, e aqueles que têm o maior número de mordidas são os mais amados. Nos momentos de desgraça essas pessoas estranhas começam a dançar freneticamente e dançam até o esgotamento, até desmaiarem. Há outras esquisitices que não dá para entender.

Imaginem que eu leia esta peça para os alunos ou para os atores e que eles tenham que atuar nela. Será que eles poderiam ter uma ideia e um juízo sobre a vida lá descrita, logo depois da primeira leitura? Será que eles conseguiriam sentir as estranhas personagens da peça e acreditar na existência de dragões, namorados mordidos e frenéticas danças causadas pela desgraça? Será que os atores seriam capazes de formar alguma ideia sobre este mundo desconhecido? Se não forem, não terão outra alternativa a não ser seguir cegamente o autor, executar mecanicamente suas indicações, adaptar-se a elas, arremedar ou copiar as demonstrações do diretor — substituir as vivências verdadeiras pela emoção de ator, pegar "circunstâncias propostas" não do subconsciente, mas da razão fria. Será que, nessas condições, os intérpretes conseguiriam encontrar a si mesmos no papel e ao papel em si mesmos, ou seja, vivenciá-lo? Ou eles não se encontrariam com aqueles a quem representam e olhariam para o papel a distância, sem terem ideia ou juízo sobre a vida representada? Sob essas condições não podem ser criadas nem uma ação verdadeira, produtiva e racional, nem vivência, nem arte. Seria criado apenas o ofício que detestamos em nosso tipo de arte.

---

[1] Stanislávski, K. CO 9. V. 6, p. 402-429.

[2] Neste manuscrito Stanislávski continua a usar a forma das aulas que são ministradas pelo diretor-mestre Arcádi Nikoláievitch Tortsov, e por seu assistente Ivan Platónovitch, para os discípulos Veliamínova, Malolétkova, Nazvánov, entre os outros conhecidos pelos livros anteriores de Stanislávski. Porém, aparecem aqui novas personagens: Dárina, Frolova etc.

Existe ainda um outro perigo sobre o qual devo adverti-los. A rendição antecipada do ator obriga-o a se submeter cegamente ao autor e a pegar o material psicológico para o papel não de si mesmo, de suas memórias pessoais vivas, mas do texto alheio (que ainda não está reanimado) e das rubricas do autor (que não são vivenciadas, apenas executadas). Só com muita sorte se chegaria a um bom resultado. Nesse tipo de aproximação ao trabalho, os elementos psicológicos da própria pessoa-artista se tornam os elementos do papel.

Mas regras não podem ser fundamentadas no acaso. Atores que se entregam ao poder do autor passam a acreditar nele cegamente e, em vez de se inspirar em si mesmos, pegam dele aquilo que ele lhes dá; e ao pegar o alheio, ajeitam-se a ele. Mas imitação não é criação, nem vivência, nem arte. A imitação também leva o artista ao ofício.

Hamlet é uma obra genial. Mas somente a entendi muitos anos depois de tê-la lido pela primeira vez. E mesmo agora, quando a sua genialidade penetrou na minha consciência, ainda não posso dizer que aconteceu a fusão de minha alma com o papel. Não. Como antes, Hamlet continua a viver em algum lugar longínquo, em Elsinore, na Dinamarca, enquanto eu estou aqui, e não conseguimos nos unir de jeito nenhum. Como antes, tenho toda *a compaixão* por ele, mas *sentir* sua vida e agir nela em meu nome, por conta própria e por minha consciência — não posso.

É impossível criar apoiando-se somente em compaixão. É preciso fazer participar no trabalho um *sentimento* vivo e vibrante. Em outras palavras, é necessário transformar o primeiro no segundo (a compaixão em sentimento) antes de começar o próprio processo de criação. É um trabalho difícil e sofrido. Por isso evito os caminhos indiretos que passam pela compaixão.

Mas vamos supor que em algumas partes eu consiga transformar a compaixão em sentimento e consiga vivenciar essas partes do papel. E o que fazer com o resto do papel que não foi vivenciado? Cair no exagero?

Parece pouco provável que essa mistura do bom com o mal satisfaça a mim próprio e àqueles que assistem ao espetáculo. E é pouco provável que esse tipo de atuação possa ser considerada criação.

Como se vê desde a primeira abordagem ao papel, nosso trabalho exige que nele participe o sentimento.

Isso de maneira alguma diminui a importância do intelecto na criação. Falo apenas da importância da emoção[3] em nosso trabalho. Precisamos da emoção desde o início, ainda antes de conhecer, pela primeira vez, o papel. Sem sentimento não dá para entender os pormenores da vida da peça, e sem entendê-los é impossível ter uma ideia clara da obra.

No primeiro momento do conhecimento da peça o autor, com todo o poder de sua autoridade, fecha o caminho livre do artista, aquele caminho que o leva para os profundos segredos de sua própria alma, no qual se guarda o mais valioso para a criação: o vivo e vibrante material psicológico do artista. Preserve a ligação espontânea com ele. Desta maneira, tudo indica que o artista precisa sentir a vida da peça e do papel ainda antes de seu primeiro conhecimento.

Vamos supor que comecemos a encenar uma peça nova que foi recém-escrita. Chama-se *O jardim das cerejeiras*.[4] Eu, como diretor, conheço o manuscrito, mas, por enquanto, em traços gerais. É assim que faço para não ficar muito na frente dos artistas e não se consolidar em definitivo em mim uma opinião demasiado pessoal e parcial em relação à nova obra.

Como diretor, eu, junto com o autor e com o conselho artístico, faço uma distribuição preliminar dos papéis. Por enquanto, ela é apenas uma proposta, e não é definitiva. Os intérpretes escolhidos, ou seja, todos vocês, são chamados não à primeira leitura da peça como se faz habitualmente, mas diretamente para o primeiro ensaio de uma peça que não conhecem..

O fato de nenhum dos intérpretes conhecer a peça obriga o diretor a contar seu conteúdo. Eu, de propósito, faço isso muito resumidamente, traçando em linhas gerais a fábula da peça. No que diz respeito aos papéis, conto somente o mais importante sobre eles. Por exemplo: Ranévskaia é nobre e é a mãe de Ánia, Gáiev é seu irmão, Pétia é estudante, ele era o professor do filho de Ranévskaia que se afogou. As personagens são vocês próprios colocados nas circunstâncias propostas da peça. No início, ninguém vai conseguir mais informação de mim porque não quero sobrecarregar sua tarefa inicial nem afastá-los de si mesmos.

____________________ de 19____.[5]

Hoje Arcádi Nikoláievitch anunciou que ensaiariam o *étude* com base em material desconhecido: o episódio da chegada.

---

[3] Stanislávski não faz distinção entre "sentimento" (чувство) e "emoção" (эмоция).

[4] Stanislávski pegou como material de estudos *O jardim das cerejeiras*, pelo visto, também porque sua esposa, Maria Lílina, estudava esta peça com os alunos do Estúdio de Ópera e Arte Dramática. Em julho de 1937, ela anotou em seu diário: "Eu acho o que tudo que foi bem em minha aula de ontem devia-se a Konstantin Serguéievitch, que os aqueceu muito bem e os colocou na trilha correta, ou seja, em um estado geral certo e vivo. Tudo o que os alunos fizeram ontem foi verdadeiro e vivo, tinha uma vivência verdadeira, enquanto, na aula anterior, só havia uma representação pura."

[5] Stanislávski escrevia seus textos em um formato que remetia a um diário, deixando espaço para completar as datas. (N. E.)

Os participantes reuniram-se nas primeiras fileiras da plateia, ou seja, lá onde, segundo a *mise-en-scène*, deveria ser a trilha ferroviária pela qual chegaria até a estação o trem que todos estavam esperando. Lá se reuniram Veliamínova, Malolétkova e Vesselóvski, que atuaria o papel do lacaio. Também chamaram Dárina, que seria a governanta. Nas primeiras fileiras da plateia, os viajantes instalaram o compartimento do trem, no qual abriam a bagagem, se vestiam e se arrumavam antes da chegada a Moscou.

Vejam, em linhas gerais, as ações simples do *étude*:

— Então — começou Arcádi Nikoláievitch — é o seguinte: Veliamínova, sua filha Malolétkova, a governanta Dárina e o jovem lacaio Vesselóvski voltam para a casa de Malolétkova depois de uma longa ausência. Esses personagens representam a *chegada*. Vieram para encontrar Govorkov, o irmão de Veliamínova, Dymkova, sua pupila, Umnóvikh, o velho lacaio, e Púschin, o vizinho. Esses personagens representam o encontro. Em casa ficaram a empregada Frolova, Chústov, além do pupilo de Veliamínova e Viuntsov, um pequeno funcionário do escritório caseiro. Por enquanto, não dou nenhuma tarefa para eles. Todo mundo está matando tempo, esperando aqueles que logo vão chegar.

Seguindo as orientações de Arcádi Nikoláievitch, todos trabalharam na linha das ações físicas nas mais variadas circunstâncias propostas que se possa imaginar: ou seja, de dia e de noite, no estrangeiro, em tempo de guerra e de paz, na *datcha* perto de Moscou, durante chuva e tempestade, no intenso calor abafado e no frio forte. Durante todas as mudanças, a linha das ações físicas permanecia a mesma, somente as circunstâncias propostas variavam e os estímulos interiores da pessoa-artista coloriam-se de modo diferente a cada vez.

No que diz respeito às circunstâncias propostas que reanimam e justificam os estímulos interiores, é verdade que elas devem ser inventadas pela própria pessoa-artista.

— Mas quem pode garantir que a linha das ações físicas do papel vai coincidir com as circunstâncias propostas e com os estímulos interiores da pessoa?

— Vou lhes explicar com exemplos.

Imaginem que precisem das circunstâncias propostas para justificar as ações físicas estabelecidas para o *encontro*. Nem autor, nem diretor dão o material necessário e o ator é obrigado a criar na sua imaginação suas circunstâncias propostas a partir das suas próprias memórias emocionais e visuais, e também a partir de momentos da vida pessoal que foram na realidade vivenciados. Vamos supor que, movido pelo capricho do subconsciente, o criador lembrasse de como foi recebido um estrangeiro que ele nunca tinha visto antes, mas que deveria ser recebido com muitas honras. Sob esta impressão criam-se as circunstâncias propostas para o *étude*.

No caso de novas circunstâncias todas as ações físicas anotadas devem permanecer. E ainda mais: devem ser realizadas com ainda mais rigor. Tentem fazer mais simpático o próprio encontro. Certamente vocês não beijarão um estrangeiro desconhecido como se beijam ao encontrar seus próximos. Mas, em vez disso, terão de apertar mais forte a mão do estrangeiro. Se ele não falar russo, ou outro idioma que vocês saibam, será ainda mais difícil. Em vez de palavras simpáticas, terão que jogar sorrisos amáveis. Quem sabe que tipo de outras adaptações as novas circunstâncias propostas exijam da pessoa. Mas no que diz respeito às ações físicas, elas permanecerão as mesmas, porque o encontro exige que procurem se informar, busquem aqueles que chegaram e, também, carregadores...

Agora passaremos a outro exemplo e introduziremos uma nova circunstância proposta: vocês encontram uma pessoa odiosa e é dela que depende o seu destino. E nessas circunstâncias vocês também precisam das mesmas ações físicas que foram preparadas para o encontro. Mas suas ações imperceptivelmente ficarão coloridas de nuances diferentes e serão realizadas com a ajuda de outros impulsos e adaptações.

— O que significa estudar a ação, e como se faz isso?

— Estudar significa conhecer as partes constituintes de cada uma das grandes ações, sua estrutura, coerência, alternância, lógica e objetivo, ou seja, o objetivo de cada uma parte em separado e no geral.

Não se assustem com todas essas palavras que parecem científicas, porque nós abordamos o papel de um ponto de vista humano e nos baseamos nas experiências de vida e na realidade conhecida por cada um. "O que se precisa fazer para conseguir o objetivo colocado?" Responda a essa pergunta não como ator, mas simplesmente como pessoa. Vai ver que para a realização de uma grande ação de ***encontro*** serão necessárias muitas ações menores, e que para a realização de cada uma dessas ações menores será preciso uma série de ações ainda menores.

— Até agora ouvimos que o papel e a peça devem ser separados em partes e tarefas, mas o papel também deve ser separado em ações físicas? — não compreendia Frolova.

— É a mesma coisa — explicou Arcádi Nikoláievitch. — O papel pode ser dividido em partes, e nelas podem ser encontradas as tarefas correspondentes.

As ações físicas e outras realizam e finalizam o mesmo processo que qualquer tarefa exige: sua realização por meio de uma ação física.

Antigamente abordávamos a criação de outra maneira. Agora começamos diretamente pelas ações físicas, que se dividem em partes constituintes da mesma maneira que no procedimento com os trechos e as tarefas.

Não existe aqui nenhuma diferença crucial com relação ao método anterior, porque a tarefa e a ação estão interligadas inseparavelmente.

Para nós, o importante é o seguinte: a separação por trechos e tarefas só pode ser feita com a razão, quase sem participação dos sentimentos. A razão pode dividir a peça em atos, cenas, trechos, tarefas e frases. Pode-se dividir o texto verbal até segundo sinais de pontuação. É um trabalho de caráter analítico no qual a razão desempenha um papel importante. Mas em relação às ações físicas agimos diferente. Diga a si mesmo: o que eu faria se hoje aqui e agora eu precisasse atingir os seguintes resultados — e logo a ação nascerá por si própria, e não raro sem a participação da razão.

Esse processo acontece não somente no cérebro. Um papel importante desempenha nele emoção, reflexo, hábito, motricidade e tudo aquilo que definimos como a natureza orgânica e seu subconsciente. Como se sabe, é de propósito que adotamos esta liberdade em terminologia para não nos aprofundarmos no momento de criação na análise racional, senão caímos em uma área da ciência que nos é desconhecida. Não se deve nesses momentos recolocar o cérebro no centro do trabalho. É necessário reforçar a atividade do subconsciente. É a ele que cabe o mais importante papel em nosso método de abordagem.

Foi isso que nos obrigou a mudar o método anterior da divisão da peça em trechos e tarefas, e a transferir esse trabalho para as ações físicas.

O hábito é uma segunda natureza. Esse provérbio, na maior parte, diz respeito à técnica do ator que pratica seu ofício.[6] Condições difíceis e anormais de nossa criação em um ambiente que excita, assusta e paralisa os sentimentos vivos distorcem o trabalho do ator que não possui uma técnica verdadeira. Esse ator tenta escapar do beco sem saída. Sentir quando não se sente e agir quando não se age! Não é fácil. Logo, para ajudá-lo, aparecem todo tipo de convenções teatrais: clichês, exageros, procedimentos formalistas etc. Ao usar a cada dia procedimentos errados e ao praticá-los muito, o ator elabora hábitos ruins que no palco se tornam sua segunda natureza.

Assim se cria o estado antinatural do ator. Ao se acostumar com ele, parece que se sente no palco como na vida, e começa a acreditar que este estado é natural, normal, agradável e desejável.

Nunca atue a inquietação por inquietação, o sofrimento por sofrimento e os outros resultados pelos próprios resultados.

No palco, durante a apresentação, não é raro acontecer o seguinte: quando o ator sente que o público perde o interesse, ele cai em pânico e está pronto a utilizar qualquer meio para recuperar a atenção da plateia. Se isso acontece com um artista experiente, que tem conhecimentos e técnica atoral, então, ele interessará o público com ideias e com uma ação verbal ou física, tornando-as verdadeiras, produtivas e justificadas. Isso leva à verdade. A verdade, por sua vez, provoca a fé, e tudo junto cria aquele estado que chamamos de "eu existo", que desperta o subconsciente e envolve no trabalho a natureza orgânica. Neste caso, de um modo natural e por si só, nasce a vivência e se encarna diretamente na ação física. O público não conseguirá resistir a esta criação verdadeira e ficará conquistado por aquilo que está acontecendo no palco.

---

[6] Stanislávski sempre diferenciava a arte do ator do ofício (ремесло). Este teria uma conotação negativa, seria a atuação baseada em clichês e efeitos, objetivando a repetição de formas.

Mas o que devem fazer aqueles atores que não dominam a técnica?

O erro de muitas pessoas que se interessam pelo Sistema é que elas não o estudam, limitam-se apenas a agradáveis conversas sobre ele. Mas, na realidade, aprender o Sistema significa não somente conhecê-lo, mas também saber trabalhar com base nele. Em nosso idioma, conhecer o Sistema significa saber, e saber significa realizar seus princípios na prática. Mas somente pouquíssimas pessoas têm esse tipo de relação com o Sistema.

Os diletantes nas questões de nossa tendência em arte, que só sabem falar sobre o Sistema, acham o caminho de criação que propomos longo e difícil.

Conhecer o Sistema, ou seja, saber agir com base nele, não é fácil. Exige tempo e muito trabalho, que deveria ser realizado nas escolas teatrais. Mas em compensação, os atores que aprendem o Sistema ganham uma imensa vantagem em relação àqueles que estão distantes de nossa tendência em arte. Eu afirmo, por exemplo, que o trabalho sobre o papel segundo o método das ações físicas fica em grande parte mais fácil e mais rápido. Os atores que dominam bem o método e que aprenderam a natureza, a lógica e a coerência das ações físicas podem realizar mais rapidamente o trabalho que é proposto pelo diretor. Desse jeito, os primeiros passos da abordagem ao papel segundo nosso método protegem o criador da imposição.

Por meio das ações físicas vocês podem conhecer a vida que vão ter no novo papel não somente com a mente e os sentimentos, mas também com o corpo. Sintam essa vida com a alma e com o corpo antes de conhecer e de julgar. Assim preservarão uma visão independente ao ler a peça pela primeira vez. Exatamente o contrário acontece na alma e no corpo do artista quando já, durante os primeiros passos do processo criador, lhe revelam toda a peça e todo o papel.

São raros os casos em que se consegue logo e, por acaso, despertar em si o *sentimento* criador verdadeiro, análogo ao papel. Na minha longa experiência, por exemplo, somente uma vez tive essa sorte. Naquela vez, já durante a primeira leitura, o papel tocou minha alma e começou a viver nela.

Agora eu gostaria de chamar a atenção para as particularidades do novo método, que o distinguem favoravelmente de todos os outros procedimentos na abordagem do papel.

A primeira particularidade é que o novo método logo coloca todas as questões relacionadas ao papel no plano da vida humana e pessoal do próprio criador. O novo método nos permite resolver as questões do papel a partir da vida do ator, ou seja, em seu próprio nome.

O novo método nos protege da atuação convencional e artificial da vida da personagem.

Em nosso espaço normal e humano sentimo-nos muito mais fortes, sábios, delicados e profundos do que na convencional, pequena e estreita área do ofício do ator.

E quantos meios e procedimentos artísticos estão a nossa disposição dentro de nossa natureza humana na vida real! Uma quantidade inumerável. E ainda mais, esses meios e procedimentos sempre se renovam e por isso nunca envelhecem. Será que existe sentido e interesse em trocar este material precioso, vivo, vibrante e criativo por centenas dos clichês atorais gastos?

Fico surpreso com os artistas: a natureza propõe-lhes infinitas possibilidades e riquezas criadoras e eles se agarram a farrapos atorais. Eles têm medo da independência, de se afastar das rubricas do autor e das indicações do diretor, e temem sua própria criação livre, que cria "a vida do espírito humano do papel" — a arte verdadeira. Por sua própria vontade eles preferem a atuação exagerada e o ofício em vez da arte.

Como se explica essa estranha preferência? Pela fragilidade da vontade criadora ou pela falta de técnica artística? Existe também uma outra razão que explica por que o ator recusa suas possibilidades criadoras naturais. Essa razão está dentro da maioria de nós; nos esforçamos para realizar qualquer trabalho físico no palco, por mais chato que seja, sob a única condição de que nosso aparelho interior, psíquico, ou seja, os elementos do estado geral, da memória emocional, visual etc. não sejam requisitados... Temos preguiça de procurar dentro de nós o material vivo para a criação; temos preguiça de exercitar a vontade, a imaginação e a memória. É mais fácil e mais rápido usar aquilo que já está pronto, ou seja, aquilo que o autor escreveu na peça e que o diretor marcou na encenação. Queremos que nos mostrem como "se apresenta" o papel que recebemos. Essa demonstração pode ser copiada, decorada e mecanicamente repetida em uma série de ensaios e espetáculos. Mas é pena que os artistas esqueçam o essencial: não se pode copiar e colocar dentro de si um sentimento alheio. Pode-se repetir os resultados da vivência alheia, ou seja, repetir a forma externa da encarnação verbal ou outra, mas é necessário que você mesmo crie dentro de si o sentimento análogo ao sentimento do papel.

A segunda particularidade do novo método é que logo, desde os primeiros passos da abordagem do papel, ele faz o artista mergulhar na profundidade psicológica da vida do papel, exatamente na profundidade de sua alma. O caminho mais acessível para isso é a criação de uma linha de ações físicas externas e orgânicas. Mas, no novo método de abordagem do papel, elas não são tão importantes quanto a lógica e a coerência do desenvolvimento das ações.

A ação física não é um objetivo em si, mas o meio para criação da linha exterior e depois interior da lógica e da coerência no desenvolvimento do papel.

A particularidade do novo método é que ele explora e afirma a mais importante linha do papel: a linha da lógica e da coerência do sentimento do papel. Por meio dessa linha do sentimento, o artista dirige-se mais para a frente, mais para a área do subconsciente criador. Nesse processo, o novo método utiliza a ligação inseparável do exterior com o interior, do corpo com a alma. Ao criar uma linha exterior da ação, sua lógica e sua coerência, nosso método cria uma linha interior do sentimento com sua lógica e coerência.

Passo a passo, como degraus de uma escada, essa lógica e essa coerência do desenvolvimento da ação levam o artista até os resultados finais de cada tarefa e de todas as tarefas em conjunto, ou seja, até a supertarefa de toda a obra. Essa supertarefa não está escondida nas ações físicas exteriores, mas nos sentimentos interiores e nas ideias do autor da peça.

A terceira particularidade do novo procedimento na abordagem do papel é que ele foge de qualquer tipo de violência.

Vocês já viram o que fazem alguns atores que recebem um novo papel? Eles colocam a peça diante dos olhos, começam a ler o texto e contra sua vontade obrigam a si mesmos a entender a essência da peça. Sem saber como engajar os sentimentos neste trabalho, eles se violentam fisicamente e se esforçam a tal ponto como se tentassem entrar no livro. A nova abordagem teme esse tipo de violência. Ela busca o caminho mais acessível na etapa inicial da criação, que é, como vocês já sabem, a linha de ações físicas. Ela é clara, compreensível, perceptível e acessível; ela é lógica e coerente e não deixa que se desviem para o caminho errado; ela é sólida e fixa-se fortemente, nós a conhecemos bem, por meio de nossa experiência de vida. Ela é acessível, especialmente, durante os primeiros passos na abordagem do papel. A linha das ações físicas é estável como uma estrada de ferro. E, no final de contas, ela é uma das vias mais diretas das que levam à vida interior do espírito humano do ator criador e do papel.

O segredo é que as ações físicas não podem existir apenas por si mesmas. Elas são mortas quando são realizadas por si só e para si. As ações físicas são reanimadas por dentro, pelos impulsos psíquicos que justificam o trabalho do corpo. A própria natureza humana fundamentada na ligação do corpo com a alma exige essa justificativa. Por sua vez, é dos impulsos psíquicos que se cria a outra linha do sentimento interior. Assim, existem duas linhas que dependem uma da outra e que influenciam uma a outra: as linhas do corpo e da alma. Por meio da acessível e estável linha do corpo e de suas ações físicas, conhecemos a outra, menos acessível e menos estável, isto é: a linha da alma com seus sentimentos e impulsos interiores. Pouco a pouco e cada vez mais, o artista familiariza-se com a linha da alma e do sentimento. Quando ele se acostumar completamente, a linha dos impulsos dos sentimentos poderá se tornar a principal e dirigirá as ações físicas do intérprete do papel.

A quarta particularidade evidente na abordagem do papel do novo método é que nosso procedimento direciona toda a nossa atenção à ação física, e dessa maneira a afasta do sentimento. Graças a isso, a vida do criador é entregue ao poder da mágica natureza humana e de seu subconsciente. Como se sabe, o trabalho exagerado da mente e da consciência no momento da criação enfraquece o subconsciente.

É preciso saber dar uma liberdade total à natureza do homem-artista e de seu subconsciente e não atrapalhar seu trabalho. Embora eu admire muito a razão humana, entendo que ela não consegue tudo. *Chegar à criação subconsciente por meio da técnica consciente* é uma de nossas bases principais. Deixe a consciência levar o criador até o subconsciente. Mas assim que o subconsciente começar a trabalhar, não deixe nada atrapalhá-lo.

A quinta particularidade feliz de nosso novo método é que ele se volta para dentro e não tolera ações físicas que não sejam justificadas por dentro. A busca dessa justificativa obriga os artistas a se voltarem a si mesmos e às próprias memórias vivas e a tecer a partir delas as circunstâncias propostas do papel delas — e não a partir das rubricas da peça e das demonstrações do diretor. O material extraído de si mesmo é análogo ou familiar ao papel porque ele é provocado pelas mesmas ações e criado por impulsos humanos interiores.

A atenção dirigida corretamente envolverá no trabalho, de modo natural e sem violência, não somente os elementos interiores da alma do criador, mas também todo o aparelho físico do homem-artista, e provocará sentimentos e sensações que conhecemos bem em nossa própria vida. Nesses momentos sentimos no palco "aqui, hoje, agora", sentimos que temos o direito de estar no palco e de agir nele em nome próprio, por nossa própria conta e razão. Esse estado, em nosso idioma, chamamos de "eu existo".

Depois, com o tempo, como diretor lhes apresentarei o autor, sua obra e a personagem que vocês atuarão. Eu direi qual é seu nome e sobrenome, qual é sua posição social, sua profissão, e lhes contarei todas as circunstâncias da vida de seu papel. Mas o novo conhecido não será totalmente alheio para vocês, porque vocês, dentro de si mesmos, já encontrarão bastante em comum com ela nas ações, nos sentimentos e, talvez, até nos pensamentos. Esses momentos em comum os aproximarão do papel. Deixe que as ações físicas comuns os aproximem no início. Deixe que elas, todas juntas, os aproximem do novo papel e o novo papel de vocês; que os ajudem a sentir, pelo menos parcialmente, os novos elementos da imagem apresentada, e que os ajudem a ver os elementos de sua alma no papel.

Mas se eu agir de uma maneira diferente e se, no começo, lhes apresentar a obra alheia, se eu os obrigar a pensar, a sentir e a agir como esta personagem ainda desconhecida, então eu somente os farei brigar um com o outro e não conseguirei o objetivo desejado. Não, é melhor que vocês procurem em si mesmos aquilo que lhes é familiar e próximo da vida do papel e que o façam sozinhos, pois, neste caso, quando vocês conhecerem a personagem apresentada, ela ficará sua amiga?

Devem agradecer-me por não deixar o artista matar a si mesmo no papel e o papel em si mesmo; que eu não deixe que ocorra uma substituição violenta de vocês mesmos por uma pessoa estranha, ou seja, pelo autor da peça. Sejam agradecidos por eu, logo no primeiro contato com a personagem, não colocar o criador em uma posição subordinada e sob a dependência de outros.

Agora imaginem que eu os leve por um caminho completamente diferente e exija, em certo momento do papel, cada vez e em cada repetição da criação, que *sintam* e *vivenciem* absolutamente da mesma maneira como foi, digamos, no ensaio do dia 10. E que para o outro episódio do papel eu escolhera um sentimento que vocês conseguiram obter no dia 18. E que para o terceiro episódio eu determine de uma vez e para sempre o sentimento que vocês vivenciaram no dia 23. Vocês achariam essas exigências realizáveis? Acham que a linha do papel que se cria dessa forma é sólida? (Todos os discípulos começaram a gesticular negando essa abordagem ao papel.) Mas vejam só: na maioria dos casos, os atores, desde o início, tentam abordar os novos papéis a partir dos sentimentos, apesar de, logo no início da criação, quando se conhece a peça pela primeira vez, o sentimento ainda não estar despertado e ficar em silêncio. No início, na melhor das possibilidades, em vez do sentimento se manifesta interesse. Mas vocês, atores impacientes, não se apressem em transformá-lo em um verdadeiro sentimento criador espremendo de si a vivência ainda não amadurecida. Fujam desta violência como o diabo foge da cruz.

Se, depois de dois anos de Estúdio, trabalhando com as ações sem objetos, vocês conseguiram definir a linha das ações físicas do *étude O encontro na estação de trem* quase improvisando, então, depois de um estudo mais minucioso da verdade das ações humanas, vocês poderão dominar a linha do papel inteiro durante alguns ensaios.

Encontrar em si uma linha clara, bem sentida e fortemente fixada da vida do corpo humano análogo com o papel. Será que isso não é a verdadeira aproximação ao papel? Como essa abordagem ao papel é natural, fácil, humana e acessível a todos! Ela provém do fundo de sua natureza viva e de sua própria experiência de vida!

O segredo está na própria fórmula com a qual começa a criação: o que eu mesmo aqui e agora faria *se* tivesse que realizar a ação do papel. Essa fórmula logo transfere a pessoa da área desconhecida da vida do papel para a área de sua própria vida humana e de sua própria experiência humana, da qual todos nos sentimos donos.

Vocês entenderam que, desde o início da abordagem ao papel, buscamos caminhos para a vida da peça e para a alma do papel que sejam acessíveis para o criador. Com esse procedimento encontramos a linha das ações físicas exteriores e orgânicas. Mas o essencial no procedimento é a lógica e a coerência no desenvolvimento das ações físicas. Essa lógica e coerência no desenvolvimento das ações leva o artista ao longo de toda a peça e de todo o papel até os resultados finais, ou seja, à supertarefa.

__________________ 19___.

O segundo *étude* é dado para que vocês criem a linha da *ação verbal.* Antes de tudo, a ação verbal está em cinco momentos muito ativos da comunicação: 1. Orientação. 2. Escolha do objeto. 3. Atração da atenção do objeto para si. 4. Sondagem de sua alma. 5. Comunicação por meio da transferência ao objeto das visões que aparecem em minha imaginação. Nesse processo, muitas ações são realizadas com a ajuda da irradiação e da percepção. Diferentes adaptações, tais como mímica, ações imaginárias e corporais, o som da voz e a entonação da fala ajudam no processo da transmissão e da encarnação de suas visões.

Vamos supor que você tenha o talento de Ermólova e os dotes cênicos de Duse. Mas você não quer se dedicar ao palco e prefere se casar com um contador e ter uma vida completamente burguesa. Eu, o artista, não aceito essa situação e quero dirigi-la para o caminho indicado pela própria natureza. Para isso marcamos um encontro em algum lugar tranquilo para conversar, sentamo-nos e, calados, olhamos um ao outro sem nos movimentar. Será que eu conseguirei meu objetivo por meio desse tipo de comunicação? Certamente não. Não se pode sentar sem fazer nada. É necessário agir...

Em outras palavras, preciso evocar em você visões interiores parecidas com as minhas ou as mesmas que tenho. Por um lado, é preciso desenhar para você um quadro vivo da interessante vida de atriz, do trabalho envolvente na arte e dos brilhantes sucessos da glória que coroam os verdadeiros artistas de teatro. Por outro lado, é preciso desenhar com o mesmo vigor o contrário: o quadro da vida chata, monótona e cinzenta de esposa do contador.

Você formará seu próprio *juízo* em relação às *representações* e *visões* que nasceram em sua imaginação. Se seu juízo for análogo à minha visão e ao meu juízo, então minha tarefa de convencê-la terá sido realizada com sucesso. Caso contrário, terei fracassado e seu grande talento não será desenvolvido.

No *étude* que lhes proporei se encontram e falam pessoas de classes diferentes: um proletário, um revolucionário, um comerciante, nobres proprietários rurais e empregados que lhes servem.

Você, Nazvánov, é revolucionário; Chústov é comerciante, bom de negócios, forte e talentoso. Começam uma disputa que refletirá duas visões contrárias de duas classes diferentes. Chústov é um homem talentoso e prático, faz grandes negócios e apropria-se das riquezas da nobreza que se arruína. Nazvánov é um representante da geração jovem, professor e um revolucionário ardente que conheceu sacrifícios, privações, fome, frio e prisão — tudo isso em prol de ideias. O terceiro, Viuntsov, é um cara decadente, que se alimenta no meio da nobreza empobrecida.

Que os representantes dessas classes se reúnam todos juntos ou em separado; que eles debatam ou falem pacificamente; que esclareçam seus pontos de vista, suas ideias e suas visões de mundo. Para justificar entradas e saídas de todas essas pessoas, vamos supor que o cenário represente a estrada que leva à propriedade de Púschin e que por essa estrada passam as visitas para seu aniversário e, também, pessoas desconhecidas. Todos eles se sentam no banco para descansar e é lá que conhecemos suas ações verbais.

— Por que ficaram tão inseguros? — perguntou-nos Arcádi Nikoláievitch.

— De onde pegar os pensamentos se eles não vêm por si só? — perguntavam os discípulos … — Eis que, antes de pronunciar palavra, é preciso criar um pensamento, mas como?

— Da mesma maneira como o faz o autor da peça: da vida, das observações, das próprias memórias, dos livros, das obras de arte, da natureza, da ciência, da comunicação com as pessoas — do estudo de tudo isso. Vou ajudá-los dando algumas ideias.

Por exemplo, para o aniversário de Púschin vão representantes da nobreza — Veliamínova e Govorkov. Sobre que podem ponderar esses senhores levianos? Sem querer olhar para o futuro nebuloso, eles vivem com o que têm de feliz no presente e lembram-se do passado ainda mais feliz; eles buscam algum pretexto para se divertir e vão visitar o vizinho; ou voltam da cidade depois de um bom almoço; fazem piadas, riem aproveitando qualquer pretexto. Mas se alguém tocar no presente preocupante, eles ficam bravos ou escapam da conversa desagradável.

Que algum passante, um vagabundo, se aproxime deles. O vagabundo fala com alusões que assustam seus interlocutores e eles procuram um pretexto para irem embora rápido. Este encontro deve assustar bastante os pacíficos nobres e aumentar a coragem e a impertinência do vagabundo. Veliamínova e Govorkov não aguentam e vão-se embora. Dentro de alguns instantes sentam-se no banco Nazvánov e Chústov, que representam dois polos: o revolucionário e o comerciante. O primeiro fala sobre os planos de seu partido com convenção e entusiasmo e o segundo, irônico, contesta-o com todos os argumentos que o capitalismo conhece. No final das contas, o negociante diz adeus à disputa e vai para a festa de aniversário. Malolétkova também apressa-se para o aniversário. A moça fica apaixonada pela pregação entusiasmada de Nazvánov. Mas aparece Dymkova e os jovens fogem dela em direções diferentes.

Aqui acontece um novo encontro de Dymkova com Chústov, que já está voltando do aniversário do vizinho. Acontece uma cena amorosa plena das vagas alusões de Chústov e de respostas indefinidas de Dymkova. A conversa termina com uma piada pouco engraçada de Chústov e logo depois ele vai embora, enquanto Dymkova, sentada, fica chorando.

Depois disso, aparece caminhando bem devagarzinho o velho lacaio, Umnóvikh, levando o sobretudo para seu senhor, Govorkov. Ele também senta no banco para descansar e resmunga palavras pouco compreensíveis sobre o passado. Ele recorda o tempo em que seus senhores prosperavam e em que Dymkova lhe confiava seus sonhos secretos sobre peregrinação, convento e sobre uma vida tranquila sem a agitação e a vaidade que a cansaram tanto.

Dárina também se apressa para o aniversário e senta para descansar. Ela recorda os bons dias passados que a levaram até esse presente infeliz.

Umnovikh e Dymkova já descansaram e agora vão em direção à casa vizinha, levando o agasalho para seus senhores.

Dárina fica algum tempo sozinha. De longe se ouve o tinir de uma mandolina ou uma guitarra e um canto horrível de duas vozes masculinas — são Viuntsov e Vesselóvski. Junto com eles vem Frolova. O grupo senta no banco ao lado de Dárina, que em silêncio observa como os dois homens flertam com a empregada. Há coquetice e ciúmes, alarde e ameaças. Dárina assiste pacientemente a toda esta cena, mas quando a turma começa a cantar de novo, ela não aguenta e corre em direção à casa vizinha levando uma blusinha para Malolétkova. O *étude* termina com o canto horroroso do grupo de homens.

Acho que, por enquanto, é tudo que posso falar sobre o conteúdo do *étude*.

Tendo a experiência do trabalho anterior, sabemos quais são as exigências de Arcádi Nikoláievitch para esse tipo de *étude*. Eles devem ser ativos, ter uma fábula interessante, ser imprevistos na medida do possível, e típicos para aquela vida em que acontecem. E devem ser bastante profundos, para não se tornarem somente um tipo de anedota engraçada.

— Por que o senhor não conta em detalhes toda a peça? — perguntavam os discípulos.

— Porque eu não quero sobrecarregar a tarefa inicial dos artistas, e também porque temo que vocês se distanciem de si próprios.

Como até agora experimentaram somente ações físicas sem objetos e ainda não trabalharam na criação de uma linha de ação verbal, então, estamos no momento de eu tratar das seguintes questões.

Ouçam-me com atenção.

— O autor criou as ideias, encontrou as palavras bonitas para elas e assim foi criado o texto do papel; o ator decorou-o, colocou-o bem nos músculos da língua e a cada noite repete o decorado perante uma multidão.

Arcádi Nikoláievitch mediu-nos com um olhar interrogador e um pouco irônico:

— Será que isso é arte e criação? Não, é simplesmente um ofício banal, mecânico, um fonógrafo. Mas será completamente diferente se um artista verdadeiro, por um ou outro caminho, movido por um ou outro impulso, sozinho ou com ajuda de um diretor, for pelo mesmo caminho que fez o autor da obra, ou seja, se ele escolher de suas próprias memórias emocionais, das observações e da experiência de vida um material que seja análogo ao autoral, e criar a partir dele uma linha da peça, do papel e de ações físicas e verbais que sejam análogas às do autor, mas que sejam suas próprias. Cocriação é a arte de um artista verdadeiro, é o trabalho criativo em prol do qual vale a pena sacrificar talento e vida. Eu os convido a este tipo de trabalho e não ao ofício de gramofone que, infelizmente, reina na maioria dos teatros. Ao obrigá-los a investir seus próprios pensamentos, sentimentos e ações físicas e verbais no trabalho do papel, eu os empurro pelo caminho que foi feito pelo autor e os converto em seus cocriadores, e não em mortos e mecânicos gramofones. Vocês verão como são próximos os caminhos da arte verdadeira e do ofício nojento. É por isso que recorro a toda espécie de astúcias e procedimentos para os manter no primeiro caminho correto e não deixá-los andar pelo caminho errado. Espero que agora vocês compreendam o sentido interno da abordagem ao papel por meio da linha de ações verbais e físicas que estudamos.

____________________ 19____.

Foi recontado todo o primeiro ato da peça.

1. O despertar de [Chústov].
2. Orientação e resolução.
3. A espera da chegada.
4. A chegada e o encontro de Veliamínova (Ranévskaia) e de Malolétkova [Ánia].
5. A visita da casa, a passagem pelo palco e a saída.
6. O descanso e o deleite de Malolétkova depois do inferno que ela viveu no estrangeiro.
7. A preparação de café.
8. A volta de todo o grupo, o café.
9. O projeto de Chústov (Lopákhin) da venda do jardim de cerejeiras.
10. A indignação de seus proprietários.
11. As visitas — Chústov e Púschin — vão-se embora.
12. O encontro de Veliamínova com o estudante Nazvánov (Pétia).
13. O drama da mãe. Veliamínova chora lembrando o filho falecido etc.

Arcádi Nikoláievitch contou-nos até o final o programa das ações do primeiro ato.

— Vão e atuem a sequência das ações que lhes dei.

Fomos e fizemos o que ele nos mandou.

Depois, Arcádi Nikoláievitch nos disse:

— Vamos lembrar e analisar aquilo que estava acontecendo no palco. Você, Chústov, no papel de Lopákhin, entrou correndo, aparentando susto e ansiedade, depois se espreguiçou e bocejou para mostrar como se seu sono tivesse sido interrompido. Em seguida, você sentou tranquilamente e conversou até ouvir a primeira campainha, depois da qual saiu rapidamente da sala para encontrar as senhoras que estavam chegando. Depois de voltar com elas, você beijou inúmeras vezes as mãos de Veliamínova, riu em voz alta a propósito de toda situação engraçada que estava acontecendo com ela, somente para lhe mostrar sua admiração. Para demonstrar seu estado de alegria, você fazia de conta que estava feliz com tudo o que acontecia no palco. Em seguida, você saiu, mas em breve, de novo, voltou ao palco no mesmo estado e com a mesma atuação. Depois, de repente, você se tornou sério e começou a esboçar em detalhes o projeto da venda do jardim de cerejeiras dividido em lotes. Logo após a primeira reação de Veliamínova e de Govorkov, você escolheu o tom mais alto e o manteve invariável até sua saída do palco.

Depois da crítica da atuação de Chústov, Arcádi Nikoláievitch dirigiu-se a Veliamínova:

— No início, você esteve agitada demais, só para mostrar com isso sua excitação. Você beijou todo mundo e até os objetos que encontrava. Você admirou tudo para demonstrar sua alegria; riu muito e chorou enxugando com um lenço seus olhos secos. Após sair de cena e voltar, tentou demonstrar seu cansaço da viagem e felicidades por se encontrar no ninho paterno. Depois da proposta de Chústov de vender o jardim de cerejeiras dividido em lotes, você representou o susto e o segurou até o final da cena, tentando deste jeito transmitir um estado deprimido. Quando Chústov saiu, você, na cena ao lado da janela, tentou com todas as suas forças mostrar seu amor carinhoso pelo jardim de cerejeiras e depois, quando chegou Nazvánov, você fez esforços para espremer de si mesma um sentimento que transmitisse o amor pelo filho falecido. Aqui, de novo, usou um lenço para enxugar olhos secos.

Todas essas ações não sentidas profundamente foram realizadas acompanhadas por um palavrório mecânico em prol do próprio palavrório, e não para expressar algum pensamento. Deixou que fossem pensamentos não exigidos pela peça, e que fossem desinteressantes e tolos. É que você não conhece o texto. Mas para que serve o palavrório em prol do palavrório? Este tipo de elocução evidencia o exagero de atuação no ofício do ator.

A mesma análise da ação de todos os outros atores foi feita.

__________________ 19___.

Hoje, fácil e rapidamente ajustamos o primeiro ato segundo as ações físicas. Depois de dormir, Chústov despertou-se correta, lógica e consequentemente, correu os olhos em suas visões interiores, pensou, comparou e decidiu o que tinha que fazer. Somente uma pergunta o inquietava: se suas ações correspondiam àquelas que eram necessárias para a peça.

— Nossa experiência de vida é um bom guia não somente na vida real, mas também na criação. Se a linha das ações físicas fosse correta organicamente, então, para aqueles que, como vocês, estão preparados para o trabalho segundo o nosso método, não custaria nada repetir nestas ou naquelas circunstâncias propostas. Por isso, depois de conhecer a peça, para você será fácil realizar a mesma linha das ações físicas e adaptá-las às circunstâncias da vida da personagem. O importante é que a própria linha das ações físicas orgânicas seja correta, forte e sólida como a estrada de ferro que direciona o trem pelo caminho certo.

— Eu preciso também das invenções da imaginação e das circunstâncias propostas [falou Chústov], que fortaleceriam em mim a fé não somente nas próprias ações físicas realizadas, mas também naquele objetivo pelo qual eu as realizo. Por exemplo, o senhor disse que eu era fiel a Veliamínova, quer dizer, que aconteceu algo no passado e por isso eu a amo. Eu preciso de muitas memórias deste tipo e, seguramente, que todas elas sejam tocantes. Somente essas memórias poderiam me fazer acreditar que deixei de lado negócios importantes para me encontrar com Veliamínova e resolver os complicados problemas do jardim de cerejeiras. Deixem-me escolher da peça todas essas circunstâncias propostas de que preciso.

— Infelizmente, não há nada além da frase que diz que quando você era criança Veliamínova o trouxe, um pequeno mujique, para sua sala, e com as próprias mãos cuidou de seu ferimento. Lá também não se diz nada sobre seus negócios importantes, além de algumas frases de que você precisa ir até Khárkov. Que tudo que não foi escrito pelo autor se crie em sua imaginação, a partir das memórias de sua vida. Não se esqueça de que o autor não escreve toda a vida da peça, mas somente aquela parte dela que é trazida ao palco. O resto, aquilo que acontece nos bastidores, exige o trabalho criativo de sua imaginação — explicou Tortsov.

Assim, pouco a pouco, crescerá e se formará sua relação pessoal, humana e viva com o papel criado, e não uma relação morta, racional e atoral. Por enquanto, você criou somente alguns trechos da vida do papel. Não dá para criar deles toda a linha da vida da personagem. Por isso você terá que acrescentar à peça as invenções da sua imaginação que sejam análogas à da obra e criar com elas o passado da personagem, seu presente que acontece nos bastidores, e não no palco, e as perspectivas para o futuro.

Por exemplo, eu atuo Lopákhin e preciso de alguma recordação tocante sobre o favor que alguém me prestou em minha terna infância. Logo, por analogia, me vem à cabeça o seguinte episódio do passado. Quando eu tinha uns 10 anos, durante a festa de Ano-Novo na casa de amigos, as crianças privaram-me dos presentes. Eu chorei amargamente. Mas uma tia bondosa me protegeu. Ela fez justiça e até, no dia seguinte, me trouxe mais duas bonecas que se tornariam minhas prediletas. Depois disso, nossas relações tornaram-se carinhosas. Será que um caso parecido não poderia ter acontecido na vida de Ranévskaia e Lopákhin? Será que depois disso o menino não poderia vir à casa de sua defensora? A festa de Ano-Novo poderia ter acontecido não na casa de amigos, mas na escola da vila onde Ranévskaia era curadora.

Desta maneira, você pode inserir suas próprias memórias na vida do papel e essas memórias serão vivas e, também, muito bem conhecidas e íntimas. Se você inventar as memórias racionalmente e não a partir do sentimento vivo, então suas circunstâncias propostas de passado inevitavelmente serão formais, frias e mortas. Para evitar que isso aconteça, temos o maravilhoso *"se" mágico*. Basta apenas dizer: "Se fosse assim como estou sentindo agora, o que eu faria hoje, aqui e agora?

Sem este "se" mágico, a situação de Chústov seria trágica. Na verdade, ele deve imaginar bem claramente toda a complexidade da vida de negócios de Lopákhin. De onde pegar o material para a imaginação?

— Que tipo de fábrica ou de usina ou de comércio ou de agricultura lhe parece o mais complicado?

— Tenho vertigem quando entro nos supermercados — lembrou Chústov —, e também me pareceu muito difícil o trabalho em uma grande propriedade onde vivi alguns meses. Fiquei fortemente impressionado pela fábrica de cabos onde os operários ficam no centro do laço de arame de ferro candente que está sendo laminado.

Konstantin Stanislávski e Anton Tchékhov.

— Então, saiba que você, Chústov-Lopákhin, faz parte de direção do supermercado, da propriedade e da usina da laminação dos cabos. Aprofunde-se na situação desta pessoa, imagine a agenda de suas obrigações e procure dois dias livres para o encontro com sua antiga benfeitora, Veliamínova-Ranévskaia.

____________________ 19___.

Hoje Chústov e outros alunos contaram a Arcádi Nikoláievitch sobre o trabalho feito com a imaginação. Chústov ficou concentrado na explicação de seu grande amor por Ranévskaia, lembrando que ele abandonou seus negócios importantes por causa do encontro com ela. Isso aumentou sua irritação quando o encontro não deu certo e animou as recordações dos episódios de sua infância ligados com ela. Todos esses acréscimos e justificações dos trechos do papel impulsionaram Chústov a criar o passado e o presente que acontecem fora do palco e as perspectivas futuras na vida do papel.

— Até agora existiam somente trechos da vida das personagens, mas depois de ter criado o passado, o presente e o futuro, você já tem a vida do papel completa e bastante plena. Como a peça apresenta somente um extrato da vida da personagem, eliminando tudo o que é desnecessário e ocasional, a continuidade da criação da linha do papel no palco e nos bastidores torna-se extremamente importante.

Depois de você criar a linha inteira e ininterrupta da vida do papel, naturalmente surge a pergunta: como realizar essa linha, em que direção e a partir de quais orientações?

A tarefa seguinte é a criação da supertarefa que atrairá para si todas as linhas pequenas e separadas, todos os momentos, episódios, ações, aspirações etc. do homem-artista, intérprete do papel.

Mas como encontrar a supertarefa da peça? Vocês sabem que não raro ela é encontrada pelo artista já durante o espetáculo, na sua centésima apresentação. Por isso, por enquanto, vamos nos preocupar somente em encontrar uma direção correta para a nossa criação, isto é, uma direção que no final das contas nos leve até a supertarefa. [...] Em suma, encontrem o próximo objetivo na direção correta e submetam a ele todas as suas ações físicas. Assim, você formará um pequeno trecho da ação transversal que atravessará, direcionará e unirá tudo o que tem feito até agora.

____________________ 19___.

Seguimos escrupulosamente a orientação de Arcádi Nikoláievitch e várias vezes por dia, assim que tivemos tempo, nos exercitamos na linha de ações físicas.

O querido Ivan Platónovitch[7] frequentemente esteve presente nas aulas, mas ficava sentado, em silêncio.

Quanto mais firme ficamos na linha principal do papel, tanto mais surgiam dúvidas e questões. Para compreender nossas ações e reanimá-las, precisamos entender a vida dos proprietários rurais e dos negociantes; não entendemos, por exemplo, esta paixão por um jardim de cerejeiras que não dava frutas, e não entendemos também para que era preciso ter tantos quartos nos quais ninguém morava. Para que sustentar os empregados Iácha e Epikhódov, que não faziam nada, e por que não aceitar o conselho prático de Lopákhin... Por bem ou por mal, tivemos que dirigir todas essas questões a Ivan Platónovitch, que no final das contas também ficou engajado em nosso trabalho. Ivan Platónovitch complementou nossos ensaios com relatos muito interessantes sobre o passado, sobre a decadência da nobreza, o empobrecimento de suas propriedades e sobre o nascimento das primeiras sementes de socialismo. Todos os últimos três dias foram dedicados a esses relatos sobre o passado, que nos interessaram a tal ponto que nos reunimos para ler os livros indicados por Ivan Platónovitch.

Finalmente, mostramos o nosso trabalho a Arcádi Nikoláievitch.

Nós mesmos ficamos surpresos ao ver como o trabalho havia ficado vivo, e como se aprofundara a linha de ação da peça.

— Que ações físicas! Quanto mais você as executa, tanto mais elas tocam a alma, exigindo dela uma justificativa interior e impregnação psíquica. As ações físicas são um tipo de bomba que suga da alma as justificativas psíquicas interiores de que ela necessita.

Mas de jeito nenhum tentem fixar a própria linha interior que se formou dentro de vocês; é a linha dos sentimentos, do subconsciente, que não dá para fixar e em que não se pode tocar sem risco de violência. Por isso sempre, a cada repetição do papel nos ensaios ou no centésimo espetáculo, a sua abordagem deve ser a mesma: do exterior ao interior, da linha física à psicológica.

Pode-se estabelecer a seguinte fórmula da abordagem do papel a cada repetição da criação: do exterior ao interior (da ação física à sensação psíquica) para que depois se possa ir do interior ao exterior (da sensação psíquica à ação física).

— Nos aproximamos agora dos pensamentos e das palavras da peça a partir de uma verdadeira sensação da peça e do papel — ainda que seja pequena —, e não somente a partir de sua decoração formal.

Vamos falar sobre os pensamentos da peça, sobre a lógica e coerência deles. E tentem memorizar nossa conversa e vão ver que vocês já expressaram em suas improvisações vários pensamentos da peça.

A linha de pensamentos e a linha de ação estão intimamente interligadas: uma faz nascer a outra e a justifica. Todo o nosso trabalho preparatório atual está dirigido para a fixação dessas linhas interligadas. E no futuro, quando os papéis forem criados, o trabalho do ator estará concentrado na fixação e fortificação dessa mesma linha de pensamentos e de ação. E ainda bem que tanto pensamentos quanto ação possam ser fixados. Somente assim vocês terão alguma garantia de que o texto do autor da obra penetrará em sua mente, em sua vontade e em seu sentimento, e não ficará apenas na ponta da língua para ser pronunciado mecanicamente, segundo os hábitos do ofício teatral.

---

[7] Uma das personagens dos primeiros dois livros de Stanislávski, o assistente de Arcádi Nikoláievitch Tortsov.

Ninguém o impede de anotar esses pensamentos e decorar sua sequência.

Arcádi Nikoláievitch contou-nos os pensamentos das personagens em sua sequência do primeiro ato.

— Nossa preocupação é converter o texto do papel, assim como a atuação exterior dos atores, em uma ação física verdadeira, produtiva e racional — e não em um palavrório e gesticulação manual. Em prol desta tarefa importante da arte verdadeira, não leio as peças para vocês, mas, por todos os meios, os levo às suas próprias ações físicas e verbais, análogas ao papel. Eu vigio para que suas ações sejam análogas ao papel e à peça que conheço. Agora vocês, sem perceberem, se impregnaram de vários elementos importantes da peça e do papel. Em outras palavras, até certo ponto vocês encontraram a *si próprios no papel e ao papel em si próprios*.

Konstantin Stanislávski e Tatiana Fiódorova (de preto) em 15 de março de 1938. (Uma das últimas fotografias de Stanislávski.)

Continuem a repetir a cada dia aquilo que têm feito, contudo, não o façam agora em silêncio, mas junto com a nova linha de pensamentos expressa com suas próprias palavras. Quanto mais sincera e seriamente vocês repetirem este trabalho, tanto mais fortalecerá, por um lado, sua ligação com o papel e, por outro lado, tanto mais dúvidas e questões aparecerão, e sua resolução cada vez mais e mais aprofundará a linha ativa do papel.

__________________ 19__.

Chústov sentiu-se bem no palco, exceto por aquele episódio em que se fala de seu passado, ou seja, de seu primeiro encontro em sua tenra infância com Veliamínova.

— Primeiro, isso não se deu na tenra infância, você já tinha uns 15 anos. Aconteceu o seguinte: seu falecido pai, que tinha uma lojinha aqui, na aldeia, veio para a propriedade, ficou bravo com você por causa de algo e deu um soco na sua cara. Você começou sangrar pelo nariz. Liubov Andréievna Ranévskaia, naquela época ainda muito jovenzinha e magrinha, levou-o até o lavatório, lavou seu rosto e disse: "Não chore, seu mujiquinho, tudo sarará até você se casar".

— Então, foi assim mesmo! Interessante ... — falou, pensativo, Chústov, cravando o olhar interior no quadro de suas visões interiores, que se reanimaram. Ele andou pela sala como se quisesse adivinhar aquilo que há muito tempo acontecera aqui.

Arcádi Nikoláievitch e os outros estavam em silêncio respeitoso observando o processo criador que se desenrolava dentro de Chústov.

Mal saímos da atmosfera que se criou e uma tensa pausa ainda continuava quando Malolétkova, um pouco pálida, se dirigiu ao proscênio e baixinho, com a voz trêmula, perguntou a Tortsov:

— Por favor, me conte algo sobre a viagem a Paris; eu nunca viajei ao estrangeiro e por isso não tenho nenhuma memória.

— Você já teve oportunidade de viajar em um vagão superlotado de segunda classe? — perguntou Arcádi Nikoláievitch. — E por quanto tempo?

— Não foi mais do que um dia.

— E agora você teve que viajar daqui até Paris quatro dias ou até mais. Charlotta a atrapalhava, envergonhava e falava bobagens todo o tempo. Não entende por que lhe impuseram esta Charlotta! Chegou a Paris; lá faz frio, garoa; sua mãe vive no quinto andar... Você encontrou em sua casa uma turma esquisita de franceses e suas cocotes demasiadamente maquiadas. Havia muita fumaça de cigarro. No meio da sala estava um velho padre horroroso com um livro na mão e, pelo visto, fazia uma pregação moral. Ranévskaia ficou chocada quando viu sua filha, uma criatura pura, neste ambiente.

Tocada pelo quadro que Tortsov descrevera, Veliamínova correu até Malolétkova para a abraçar fortemente e chorou de verdade...

Quando todos se acalmaram, Arcádi Nikoláievitch propôs repetir o primeiro ato mais uma vez.

— Eu não preciso nem de suas vivências, nem das sensações, mas preciso somente das linhas de ações físicas e verbais para praticar e fortalecê-las.

— É difícil! Não dá para conter os sentimentos — comentou Chústov.

— Será que é possível conter os sentimentos? — apressou-se a advertir Tortsov. — Diante dos sentimentos é necessário abrir todas as portas. Mas nem pensem em violentá-los ou arrancá-los de si. Coloquem como sua tarefa a necessidade de seguir a linha das ações físicas orgânicas e a linha dos pensamentos, ou seja, a linha das ações verbais. No que diz respeito ao sentimento, deixe-o completamente livre.

A abordagem do papel[8]

1. *O relato* (geral, não muito detalhado) da fábula da peça.

2. *Atuar o enredo externo* por meio das ações físicas. Entrar na sala. Mas você não poderá entrar se não souber: de onde, para onde e por quê. Por isso o aluno pergunta, *grosso modo,* sobre os fatos externos da fábula que justifiquem [as suas ações]. A justificativa das ações físicas toscas faz-se pelas *circunstâncias propostas* (as mais externas, toscas). As ações são selecionadas da peça e as que faltam são inventadas de acordo com o espírito da obra: o que eu faria "se fosse" *agora, hoje, aqui...* [se me colocasse nas circunstâncias análogas ao papel].

3. *Os* études *sobre o passado e o futuro* (o presente ocorre no próprio palco); de onde eu cheguei, aonde estou indo e o que aconteceu nos intervalos entre minhas entradas no palco.

4. *O relato* (mais detalhado) das ações físicas e da fábula da peça. As circunstâncias propostas e "se fosse" são mais sutis, detalhadas e aprofundadas.

5. É determinada temporariamente a supertarefa aproximada, tosca e provisória. [...]

6. Baseando-se no material adquirido, é definida a ação transversal aproximada, tosca e provisória. A questão constante: o que eu faria "se fosse e estivesse"...

7. Com este fim faz-se *a divisão dos trechos físicos, os maiores possíveis.* (Sem isso não existe peça, nem grandes ações físicas.)

8. *Realizar (atuar)* essas ações físicas toscas baseados na pergunta: *o que eu faria "se fosse e estivesse"*.

9. Se um trecho grande não puder ser abarcado, será temporariamente *dividido em trechos médios e, se for necessário, em pequenos e muito pequenos.*

O estudo da natureza das ações físicas. Seguir estritamente *a lógica e a coerência* dos grandes trechos e suas partes componentes e juntá-los às grandes ações com objetos imaginários.

---

[8] Das anotações de 1936-1937. Stanislávski, K. CO 9. V. 4, p. 377-379. O manuscrito tem nota de Stanislávski "O terceiro ano" e apresenta o projeto do trabalho do ator sobre o papel segundo o método das ações físicas.

10. Criação de *uma linha lógica e coerente de ações físicas orgânicas*. Anotar esta linha e fortalecê-la na prática (percorrer esta linha muitas vezes; atuá-la e fixar bem; libertá-la de tudo o que é inútil: joguem fora 95%! Levá-la até a verdade e a fé).

A lógica e a coerência das ações físicas conduzem até a *verdade e a fé*. Consolidá-las por meio da lógica e da coerência e não por meio da verdade em prol da verdade.

11. A lógica, a coerência, a verdade e a fé cercadas pelo estado de *"aqui, hoje, agora"* ficam ainda mais fundamentadas e fixadas.

12. Tudo junto cria o estado de "eu existo".

13. Onde há o "eu existo", há a *natureza orgânica* e o seu subconsciente.

14. Até agora, vocês atuaram com suas palavras. *A primeira leitura do texto*. Os alunos ou os artistas agarram-se às palavras e frases necessárias, às palavras e frases do texto autoral que os impressionaram. Que as anotem e as incluam no texto do papel em meio a suas próprias palavras eventuais e involuntárias.

Depois de algum tempo, acontecem a segunda, a terceira e outras leituras com novas anotações e novas inclusões anotadas no seu texto do papel eventual e involuntário. Assim, gradualmente, primeiro por meio de oásis isolados e depois por períodos inteiros e longos, o papel passa a ser preenchido com as palavras do autor. Ainda há lacunas, mas em breve serão preenchidas com o texto da peça, de acordo com o estilo, a linguagem e a frase.

15. *O texto é memorizado*, fixado, mas não é pronunciado em voz alta para evitar tagarelagem mecânica e para não criar uma linha de truquinhos (verbais). A *mise-en-scène* também ainda não está fixada para evitar que a sua linha [memorizada] se junte com a linha da tagarelagem mecânica das palavras.

Atuar por muito tempo e consolidar firmemente a linha das ações lógicas e coerentes, da verdade, da fé, do "eu existo", da natureza orgânica e do subconsciente. A partir da justificativa de todas essas ações nascem por si só novas e mais sutis circunstâncias propostas e uma ação transversal mais profunda, ampla e abrangente. No processo deste trabalho, continuar a contar o conteúdo da peça, cada vez mais detalhado. Justificar de modo imperceptível as linhas das ações físicas pelas circunstâncias psicológicas propostas cada vez mais sutis, pela ação transversal e pela supertarefa.

16. Continuar a atuar a peça de acordo com as linhas estabelecidas. Pensar as palavras e substituí-las durante a atuação com *tatatiração*.[9]

17. A linha interior foi definida no processo de justificativa da linha física e das outras linhas. Fixá-la ainda mais forte, de modo que o texto verbal se subordine a ela e não seja tagarelado mecânica e independentemente. Continuar a atuar a peça com *tatatiração* e, ao

---

[9] No capítulo "Tempo-ritmo" do livro *O trabalho do ator sobre si mesmo. Parte 2: O trabalho sobre si mesmo no processo criador de encarnação*, Stanislávski explica o significado deste termo: "quando cantamos uma melodia com palavras desconhecidas ou esquecidas, as substituímos com os sons sem sentido, tipo "ta-ta-ti-ra-ra". Daqui provém a "tatatiração".

mesmo tempo, continuar o trabalho para consolidar a linha interna do subtexto. *Contar com as suas próprias palavras*: 1. a *linha de pensamento*; 2. a *linha de visualização*; 3. explicar essas duas linhas para seus parceiros da peça para criar a comunicação e a *linha da ação interna*. São linhas básicas do subtexto do papel. *Consolidar as linhas o mais firmemente possível e mantê-las constantemente*.

18. Depois de ter consolidado a linha, ir à mesa, *ler a peça com as palavras do autor, sentado nas suas mãos*[10] *e com a transmissão, a mais precisa possível, aos parceiros, de todas as linhas elaboradas, das ações, dos detalhes e de toda a partitura*.

19. O mesmo — à mesa, com a liberação das mãos e do corpo, com algumas passagens e *mise-en-scènes* improvisadas.

20. O mesmo *na cena com as* mise-en-scènes *improvisadas*.

21. *Definição e colocação do plano do cenário*.

Perguntar a cada um: onde (em que cenário) ele queria estar e atuar. Que cada um apresente seu próprio esboço. De todos os esboços propostos pelos atores se cria o plano do cenário.

22. *Elaboração e esboço da* mise-en-scène *da encenação*.

Arranjar a cena de acordo com o plano estabelecido e chamar o ator. Perguntar-lhe onde faria uma declaração de amor ou persuadiria seu parceiro, falaria com ele de coração aberto etc. Em que lugar do palco seria mais conveniente ir para esconder-se do embaraço. Que façam as passagens e todas as ações físicas necessárias da peça: procurar livros na biblioteca, abrir janelas ou acender uma lareira.

23. Verificação da linha dos planos e das *mise-en-scènes* abrindo arbitrariamente uma ou outra parede.[11]

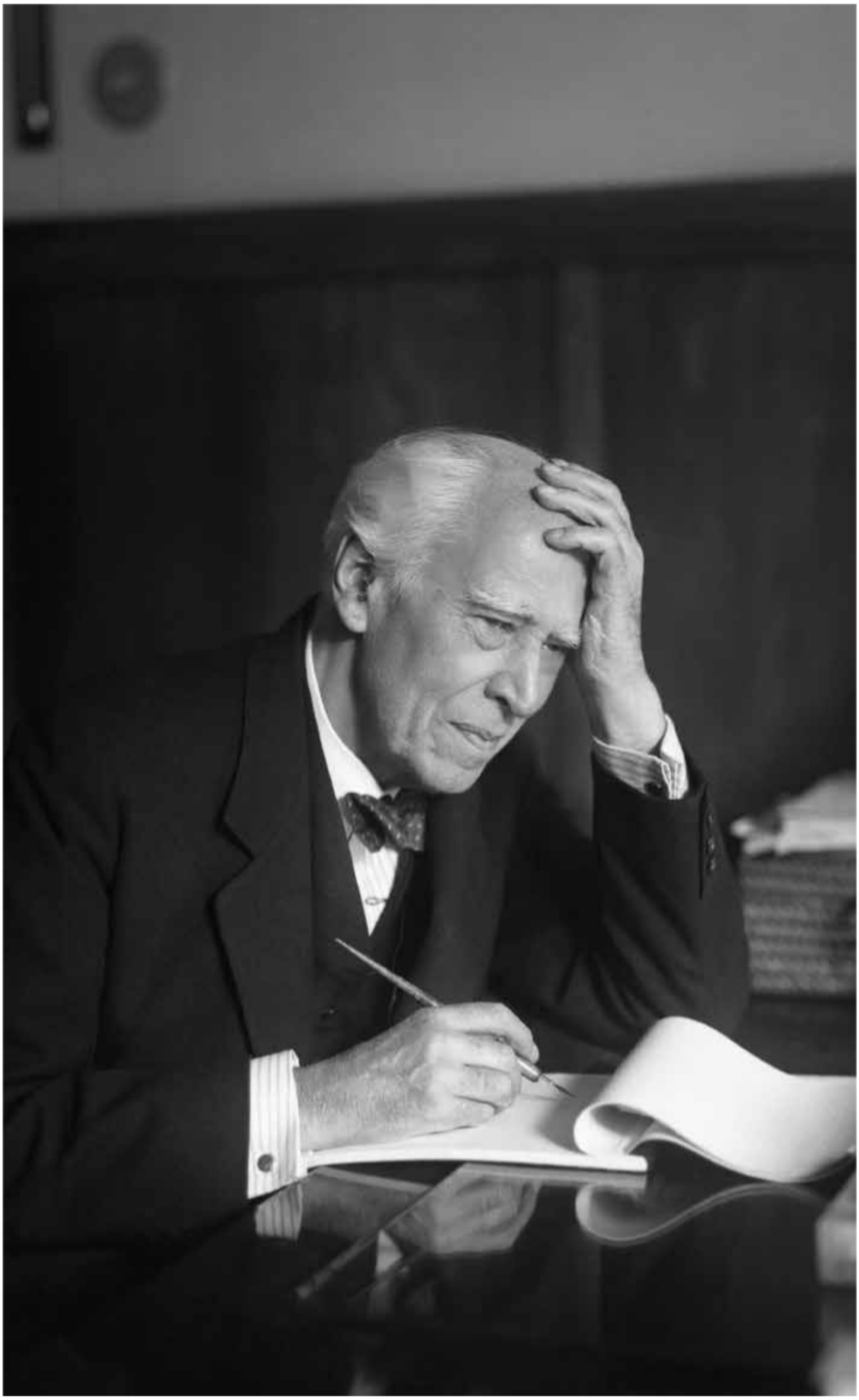
24. Sentar-se à mesa e realizar uma série de conversas sobre as linhas literária, artística e outras.

25. Caracterização. Tudo o que já foi feito criou uma caracterização interna. Enquanto isso, a caracterização exterior deve aparecer por conta própria. Mas o que fazer se a caracterização (externa) não ocorrer? Que façam tudo o que foi feito, mas com pernas mancando, com língua curta ou longa, posição específica das pernas, braços e corpo e de acordo com certos hábitos e maneiras de comportamento que foram externamente aprendidos. Se a caracterização externa não nasce por si mesma, então é preciso enxertá-la de fora.

---

[10] Este procedimento foi usado para que os alunos não utilizem gesticulação e concentrem sua atenção na expressividade verbal.

[11] Stanislávski não queria fixar as *mise-en-scènes* antecipadamente e não queria informar o ator em que cenário ele iria atuar o papel ou improvisar um *étude*, para que assim ele pudesse imediatamente se adaptar à situação e encontrar as *mise-en-scènes* mais expressivas e adequadas.



Konstantin Stanislávski (1936).

Capítulo 6

Conversas com os mestres do TAM

A primeira conversa. 13 de abril de 1936[1]

K. S. [...] Nenhum teatro no mundo corre o risco de desmoronar tão rápido quanto o Teatro de Arte de Moscou. Ele poderia ser destruído em dois meses ou até em dois espetáculos, e nada dele permaneceria. É um organismo muito sensível e delicado. No entanto, é ótimo que o teatro tenha chegado à conclusão de que está passando por um período importante de sua vida, algo que nunca houve antes; que os atores e os diretores não se preocupem mais com as questões de orgulho pessoal — sobre "o meu Sistema" ou "o seu Sistema". Não existe nenhum Sistema que seja "meu" ou "seu". Há um único Sistema — a natureza criadora orgânica. Não existe nenhum outro Sistema.

Eu prometo, por escrito, que se entrar um aluno no estúdio e ele disser algo importante para a compreensão das leis da natureza orgânica, eu, com imensa gratidão, vou aprender com ele.

Se todos tiverem esse tipo de relação entre si, se em todas as nossas aulas manifestarem curiosidade pessoal, em vez da exibição de alguma frase inteligente que tenham decorado, então eu acreditarei que o Teatro de Arte não perecerá.

Mas devemos lembrar que o assim chamado Sistema — prefiro falar não do Sistema, mas da natureza da criação — não fica parado no mesmo lugar, ele muda todos os dias. E o fato de perdermos um ou dois meses não significa que já estamos atrasados. Portanto, comunicação mútua, reuniões, discussões e aulas, tudo isso é necessário. Mas a formação de diretores, especificamente, para mim sempre foi uma questão obscura. Minha experiência diz que é impossível formar um diretor — nasce-se diretor. Pode-se criar uma boa atmosfera em que ele possa crescer. Mas pegar qualquer pessoa e fazer dela um diretor — é impossível. No verdadeiro diretor reúnem-se um diretor-professor, um diretor-artista, um diretor-literato e um diretor-administrador. Mas o que fazer se alguém tem alguns elementos e não outros?

---

[1] Estenograma nº 1.186/1-2 das conversas do arquivo de K. Stanislávski. Stanislávski, K. CO 9. V. 6, p. 530-550.

Se uma pessoa tem a consciência de que "eu tenho tais e tais elementos, porém outros não tenho, mas vou tentar desenvolvê-los e vou dar ao teatro aquilo que eu tenho", e se sobre essa base for criado um coletivo de diretores, isso pode compensar por um certo tempo e em até certo grau a falta de um verdadeiro diretor no teatro.

Se vocês procurarem diretores por toda a União Soviética, não vão encontrar. É preciso parar com isso. Devemos procurar diretores na atmosfera apropriada para isso. Talvez cheguemos àquilo que foi praticado no Teatro Mály, no qual a peça era montada por um coletivo de diretores. Quem mandava eram os atores: Samárin, Chúmski, Sadóvski e Tchernévski; o diretor somente tocava a campainha. Mas devemos lembrar que um dia os velhos vão deixar o TAM e é preciso que fique algo sólido em seu lugar. Sem isso perco o ânimo. Para que, então, trabalhar? Para montar mais dois espetáculos? Quem precisa disso?

É necessário abandonar o orgulho e a arrogância. Não sei se existe em algum lugar do mundo tanta arrogância quanto em nosso teatro. O método do Teatro de Arte é simples, por isso não se surpreendam com minha resposta, que será extraordinariamente lacônica. Mas esse laconismo precisa de uma profunda decodificação.

Para mim é claro que existe o diretor de resultado e o diretor de raiz. O primeiro vai direto até o resultado e faz o ator atuar o resultado. Ou faz uma experiência, escolhe uma, duas, três, cinco substâncias, mistura-as em uma retorta e observa o que acontece. Às vezes funciona, mas nem sempre. [...]

Então, é preciso escolher uma das duas coisas — ou "o resultado" ou "a raiz"

Outra pergunta: "Eu, o diretor, somente enceno a peça e nada mais? Ou enceno a peça e, ao mesmo tempo, crio o trabalho do ator?" É uma questão muito importante. E há uma diferença nisso. O diretor monta, encena o espetáculo sem se preocupar com o ator. O ator chega já pronto. No processo do trabalho talvez o ator melhore caso caia em boas mãos. Mas antes de mais nada é preciso criar um elenco e neste caso, acontecerá o espetáculo e o teatro.

Às vezes acontece o seguinte: aparece um novo ator no teatro — "agarrem-no o mais rápido possível!". Os diretores levam-no para lá e para cá, estragam-no. Agem dessa maneira porque não existe um método comum, ou seja, o método da natureza orgânica. O diretor e os atores o desconhecem. Isso é o que eu quero dizer. Vladímir Ivánovitch está indo em direção à natureza orgânica, e eu também. Mas talvez nem todos saibam os caminhos que levam até ela. Contudo, todos deveriam ser obrigados a conhecê-los.

M. P. Arcádiev. Como reconhecê-los?

K. S. Vladímir Ivánovitch trabalha nisso, eu trabalho com um monte de diretores, e, nesse sentido, o Teatro de Arte é rico, talvez o mais rico de todos. Eu não digo que nós sabemos tudo. Mas se juntos formos por esse caminho, ficaremos ricos de verdade. É preciso que os atores fiquem fascinados com a natureza criadora, que eles a amem e que não tenham na sua arte a mistura do orgânico com o não orgânico.

A pessoa não sabe declamar, a sua voz não está afinada, Mas aqui preciso do amor, do efeito lírico, então, adiciono uma musiquinha... "Parece que conseguiremos o lírico!" Vejam só: fazem exatamente isso! "Esculpem" o espetáculo. Todos esses truques e técnicas não são artísticos.

E, por consequência, não temos hoje um conjunto verdadeiro, não há uma ação transversal nos espetáculos. Não há paixão pela linha interna que existia no velho Teatro de Arte; naquele tempo não sabíamos nada sobre a ação transversal, mas seguimos a linha transversal em nossos espetáculos. Tínhamos uma linha transversal a fim de não ser igual a todos os outros. É verdade que a procurávamos de forma exagerada. Mas procurávamos e, de um jeito ou de outro, a achamos. E seguíamos a ação transversal. Tínhamos tarefas comuns; e agora não temos.

[...] Não é que eu esteja pregando, que eu seja um professor. Teoria é uma coisa chata. Devemos agir concretamente. Atingir uma determinada técnica de atuação. Se o ator tem esta técnica, já é um assunto diferente. Mas os atores não estão preparados para isso. Se eu não vejo um ator por três anos e depois ele vem até mim, então, durante seis meses ou até um ano, preciso estudar com ele a base primária da atuação.

Não há nada para discutir! Pode-se "fazer" o espetáculo ou "esculpir" o espetáculo para se mostrar como diretor. O ator tem um certo jeito. Ele pode apresentar algo não orgânico. Porque a noção do "orgânico" é esquecida pelo ator. Muitos esqueceram o que é sentimento orgânico e não orgânico, o que é verdade teatral e o que é verdade orgânica. Isso tudo é esquecido. Desacostumei-me da mentira teatral e tornei-me a tal ponto sensível à verdade orgânica que uma atitude tão indiferente à arte verdadeira me irrita terrivelmente. Esqueci completamente muitos estereótipos e não entendo agora como isso pode ser feito.

[...]

Gostam de nós naquelas peças em que temos uma supertarefa muito clara e interessante e uma ação transversal bem apropriada a ela. Com esta frase eu vou responder a todas as perguntas, pois nela se concentra tudo: aqui há um *ensemble*, um bom ator e uma compreensão da obra. Pode-se inventar um grande número de tarefas importantíssimas, mas nem toda tarefa o leva à natureza orgânica, nem cada tarefa garante a fusão do ator com o papel. Coloque isso na base de tudo. Vocês não podem fugir disso. Eu trabalho muito e acho que não há nada mais: a supertarefa e a ação transversal são o principal nesta arte.

Muitos podem pensar que é muito simples: um-dois-três — e está feito. Mas não é nem um pouco fácil. O diretor que seja capaz de refletir profundamente sobre isso entenderá o Teatro de Arte. Pode entendê-lo formalmente. Parece fácil construir a ação transversal. Mas é preciso se esforçar a vida inteira. Não se pode conseguir facilmente nada de interessante, nada daquilo que é a essência da maestria do Teatro de Arte.

[...] Pode-se falar sobre o que é a ação transversal. Vocês chegarão à ação transversal e verão que papel grande, mágico e maravilhoso desempenham a lógica e a consistência na ação transversal. Pode-se pensar em como nasce uma supertarefa. É uma grande ciência. [...] Vamos falar sobre o grande público que precisamos tomar em consideração. Por que antes amavam o Teatro de Arte? Porque nós compreendíamos nossa supertarefa. Mas enquanto não compreendíamos, não conseguíamos nada. Estou feliz por ter entendido isso.

Agora ponderam: o Sistema de Stanislávski deve ser melhorado e aprofundado. Há um mal-entendido nisso.

No Sistema de Stanislávski fala-se da psicotécnica e de como amassar o barro antes de começar a trabalhar sobre o papel, como sentir um papel em si e sentir-se no papel. Enquanto o ator não estiver nessa base, enquanto ele não se sentir no papel e não sentir o papel em si, não peça nada do ator. Será uma verdadeira violência. É preciso amassar o barro e levar o ator ao estado "eu existo", então será possível falar sobre a ação transversal e sobre a supertarefa. Então pode-se fazer qualquer coisa com ele. Mas, até lá, o ator fica suspenso no ar.

No trabalho sobre o papel a sequência tem um sentido muito importante. É preciso saber por onde começar e o que exatamente segue o quê. Se você saltar fora da linha que é indicada pela natureza, certamente se perderá. Se cada um de vocês anotar algo, será composta uma teoria. A teoria é uma besteira. Mas você deve ser capaz de dizer coisas concretas ao ator durante o *étude*: "Veja: isso é importante, aquilo não é importante, isso aqui não presta." Pode-se alcançar o estado geral correto na ação mais simples, sem objeto. A lição pode ser mais simples, como se fosse sem valor, mas ela consegue resultados surpreendentes! Somente assim, na prática, podemos falar de nosso trabalho.

[...]

Ação transversal e supertarefa — tudo reside nelas. Posso mostrar-lhes como são surpreendentes os resultados. Um aluno talentoso faz um tipo de pausa que não será feita por um profissional. Quando ele acerta a linha de ação transversal, milagres acontecem.

Realmente, é terrível — e aqui eu critico a mim mesmo — manter os atores como capões e durante dois meses alimentá-los com nozes. Desde o início, é uma violência. Aqui se aniquila a natureza orgânica; ela fica congelada e violentada. Se existissem atores capazes de trabalhar como eu digo, os espetáculos poderiam ser montados três vezes mais rápido. Não é com qualquer ator que se pode falar da criação. Para isso é preciso prepará-lo tecnicamente. Impor ao ator meus pensamentos, meus sentimentos e minhas memórias emocionais, dizer-lhe: "Faça exatamente desse jeito" é uma forma de estupro. Será que ele precisa de minhas memórias emocionais? Ele tem as suas próprias. Eu devo agarrar a sua alma e, como um ímã, capturar o que está lá. Em seguida, usar outro ímã e ver que tipo de material emocional ele guarda. Não preciso de emoções estranhas e não vividas pelo ator.

Vão dizer: "No Hamlet dele falta isso ou aquilo". Eu não posso criar um ator que tenha todos os lados de Hamlet. E não vou tentar fazê-lo, porque se eu tentar, vou destruí-lo. Seria como adicionar óleo essencial ao tubo de ensaio no qual só devem estar os materiais que o próprio ator trouxe.

Como saber o que ele pode e o que não pode fazer? Ele próprio lhe dirá. Por que, de repente, eu cheguei a este método: ontem leu a peça e hoje já vamos ensaiar no palco? Somente para que não haja violência, para que o próprio ator me faça perguntas. Seria inútil proferir uma palestra para o ator sobre a peça, ele não precisa dela. Seria uma violência. Eu simplesmente lhe digo: "Entre pela porta." E garanto a vocês que ele nunca vai entrar pela porta se não descobrir de onde ele veio, qual foi o caminho, por que veio e quem está aqui. Sem isso, ele vai entrar ***no palco*** e não ***no quarto***. Sem isso, terá truques em vez da execução das tarefas físicas.

O próprio ator dirá: "Eu não sei de onde vim", e pedirá a opinião do diretor. Se você lhe contar, ele vai caçar cada palavra sua e guardar em um lugar especial as informações de que precisa.

Se o ator diz: "Eu não sei quem é a minha personagem", então vamos analisar. E aquilo que fazemos na mesa, examinamos agora no processo do trabalho. Mas é importante saber por onde começar. Não pressione o ator, porque então ele não será capaz de atuar. Deixe que ele logo entenderá do que precisa.

"Você sabe como entrar no quarto? Você sabe o que significa entrar e ser apresentado às pessoas?" Quanto tempo é necessário trabalhar para ensinar isso ao ator? Afinal, é preciso lembrar que, ao entrar em cena, o ator esquece como as pessoas comem, bebem e se sentam. É preciso, de novo, abrir este "caminho". Você o obriga a procurar em sua memória: "O que significa entrar na casa de outra pessoa?" Se o ator começar a pensar: "O que eu ***sinto*** quando entro na casa de alguém?", isso será uma violência sobre si mesmo. Mas se você perguntar ao ator: "O que você ***faria*** se chegasse nessa casa em tais ou tais circunstâncias?", então ele terá uma ideia daquilo que faria. "Eu entraria na sala e iria até aqui... Eu faria isso..."

Atuando, ele vivencia. Procurando pela tarefa eficaz, ele já vive. No entanto, mesmo se você tiver atuado bem o papel, vivenciando-o por inteiro, mesmo assim eu não posso dizer: "Anote isso, fixe!" Porque o sentimento não pode ser fixado. Por isso, é preciso proibir que se fale sobre sentimento. O que você pode fixar é a lógica das ações e sua sequência. Quando você fixar a lógica e a sequência das ações, também surgirá a linha de sentimento que está procurando. Na criação a menor coisa é importante. Por exemplo, um lenço caiu, você o pegou e, de repente, em uma atmosfera estagnada entrou o ar fresco da vida. E quando você levanta o lenço não como um ator, mas como um homem, logo percebe o que é falso e o que é a verdadeiro.

Todo ator sabe que um mero acaso lhe dá o diapasão da verdade. E a partir dessa pequena verdade o espetáculo inteiro ganha vida. Cria-se a verdade real, viva. Mas nós não gostamos dessa verdade, queremos logo a "grande verdade". Não sabemos separar em elementos cada ação, cada sentimento. É preciso conhecer esses elementos; só então, em conjunto, teremos o que precisamos para não atuar a inveja em geral, o amor em geral.

Eu tentei ensaiar dessa maneira no Teatro de Ópera e no Estúdio. Mas não no Teatro de Arte de Moscou.

Eu leio a peça um dia e, no dia seguinte, sugiro passar ao palco. O ator pode dizer:

— Eu não posso atuar, eu não sei as palavras.

— E as ideias, você sabe?

— Eu não me lembro.

— Bem, vamos ler novamente.

— Eu não me lembro da sequência de ideias.

— Deixe-me servir de ponto.

Você sugere as ideias, mas não dá ao ator o caderno com o texto. Ele vai falar das ideias e acrescentar suas palavras a essas ideias, e conseguirá chegar a sua própria lógica das reflexões sobre a peça. Eu pego a ação como o mais acessível e fácil de fixar. Eu dirijo o ator pela linha da ação. E será que é possível que a ação seja perfeitamente certa e a linha interna fique completamente diferente? Isso não pode ser. Se a ação é realizada com perfeição e você construiu essa ação de forma lógica e consistente a partir de sua própria vida, dos seus sentimentos, isso quer dizer que já se formou a unidade das linhas. Se você realizou as ações físicas, então, está pronta a linha interior, a linha das vivências.

Em geral, o ator precisa de um monte de coisas para entrar no palco. Mas eu faço que entre sem nada. Digo a ele: "Não acredito", e então ele começará a refletir por que não "acredito". Eu lhe explicarei por que não acredito nele. Mas eu não direi diretamente de que ele precisa.

Estou preparando agora um grupo de pessoas que possa vir ao teatro sendo capaz de trabalhar desse jeito. Os atores devem saber tirar a roupa no palco, vestir-se, entrar na sala, convencer um ao outro de alguma coisa. Existem aqui ações físicas — externas e internas. É uma série de exercícios separados, como exercícios vocais para os cantores. Se tivermos um ator assim, ele será um mestre. Eu posso dizer-lhe: "Em uma semana teremos um ensaio. Faça o favor de preparar para mim a linha da vida do papel fundamentada nas ações externas... Até logo." E ele vai fazer a linha do corpo porque sabe o que é. Ele sabe como beberá o chá. Não o beberá do jeito como se bebe no palco. Ele sabe que é necessário tocar o copo antes de começar a beber, e ele é lógico. E, graças a isso, a natureza irá atrás dele. Se, realmente, levou esse pequeno detalhe até a última verdade, ele já está na entrada do subconsciente.

O diretor deve ir junto com o ator sem ficar à sua frente. Chegará o momento em que o próprio ator dirá: "Vamos voltar à mesa, não está claro para mim." Vocês entendem a diferença: se você empurra algo em sua cabeça ou ele mesmo lhe pergunta?

Claro que o ator deve ler a peça. Quando o diretor viaja para um lugar distante e de lá escreve as *mise-en-scènes* e diz ao ator: "Faça o favor de viver tais ou tais sentimentos", isso é terrível. Os exemplares vergonhosos de diretores que se servem de manuais precisariam ser colocados no museu. Isso é um absurdo. É um *nonsense* histórico. Foi nosso erro terrível, uma violência terrível contra o ator da qual eu também fui culpado.

Desde o início dos ensaios, falamos das tarefas em termos gerais. Mas não vamos encontrar logo a supertarefa. Talvez a encontre na vigésima apresentação. Mas você dá ao ator uma supertarefa temporária. Ele vai usá-la. Ela apenas está na direção certa, não muito longe da verdade, mas não é a própria verdade.

Isso significa fazer o aquecimento do ator. Não se deve trabalhar a fala na etapa inicial.

Todos os atores juntos acabam por sugerir ao diretor a linha transversal. Se você sozinho a definir, talvez até esteja formalmente correta, mas não será correta do ponto de vista da vida. Os próprios atores vão sugerir: "Lá está ela, a tarefa! Aqui começa! Aha! Deve ser procurada por aqui." É preciso buscá-la todos juntos.

A supertarefa é única, sempre a mesma para cada peça, mas o método de reprodução da linha transversal pode ser diferente, variar de acordo com os atores que estiverem trabalhando.

O momento mais difícil é quando passamos para as palavras do texto. Tento, no início, não dar absolutamente nenhuma palavra. Eu preciso apenas de um esquema da ação. Quando o ator o realiza, fica traçada alguma linha da ação que ele começa a entender por meio dos músculos e do corpo. Quando isso é feito, então o ator vê para onde ele deve se dirigir e para quê. Chega o momento em que ele tem que agir *para algo***.** Este é o momento mais tenso. A partir daí começa a busca. Em seguida, faça o seguinte: "O que é esta ação? Você vem para o quê?"

— É necessário se conhecer. Depois, comunicar-lhe a verdade.

— Você disse a verdade, e nada mais. Quer dizer que toda a ação é chegar e dizer a verdade? O fato de você falar sobre o tempo, sobre o chá — tudo isso tem a ver com a chegada, é a aproximação ao principal. O ator deve fazer apenas duas ações: vir e dizer a verdade.

Logo os atores começam a entender isso. Acabaram de apresentar um-dois-três-quatro atos. Formou-se um esquema. E as palavras eu lhes dou na hora em que sentirem a necessidade de agir com as palavras. Eles podem agir primeiro com as ideias. E quando eu vejo que eles entenderam essas ideias, que absorveram também a lógica e a sequência dessas ideias, então eu digo: "Agora, tomem as palavras." Eles já vão se relacionar com as palavras de um jeito diferente: vão precisar delas para a ação, não para memorizá-las mecanicamente. Eles colocam a palavra não sobre os músculos da língua, nem mesmo no cérebro, mas lá, em algum lugar profundo da alma de onde o ator se dirige para a supertarefa. Neste caso, as palavras se tornarão supereficientes.

A ação correta e a ideia certa já estão certas. Você está mais perto do papel. Você tem uma base sobre a qual pode se manter. Quando esse esquema do papel é forte, o ator vai repassá-lo cinco vezes e será como se ele tivesse tido cinco ensaios. Você sentirá que ele tem a linha do papel, que ele tem o papel dentro de si. Mas isso pode acontecer sem a ação transversal? Certamente não pode. Ela está presente e, com certeza, é correta, mas por enquanto não está claramente revelada. Pode ser pouco interessante, não envolver. Aqui reside um imenso trabalho para o diretor: especificar e aprofundar a ação transversal, fazê-la viva e interessante.

V. G. SAKHNÓVSKI. Não existem diretores assim. Não há como realizar isso, está além de nossas possibilidades.

K. S. Estudantes-assistentes comuns fazem isso. Eles me trazem *études* inteiros, e é simplesmente uma delícia.

Escolham qualquer peça e faço este trabalho com vocês aqui; vão ver como é fácil. Vocês podem até não me deixar ler a peça. Apenas me contem seu conteúdo e a ideia. Eu vou entender tudo e já vou estar vendo a peça. Não a terei lido, mas já provoca o meu subconsciente e brinca com a minha imaginação. Estou convencido de que é muito simples. Até pessoas não muito talentosas, cantores inexperientes, que sobem pela primeira vez ao palco, entendem isso.

V. G. SAKHNÓVSKI. Está tudo claro. Eu posso imaginar como você faz isso. Mas eu não sei como outra pessoa pode fazê-lo com o mesmo resultado.

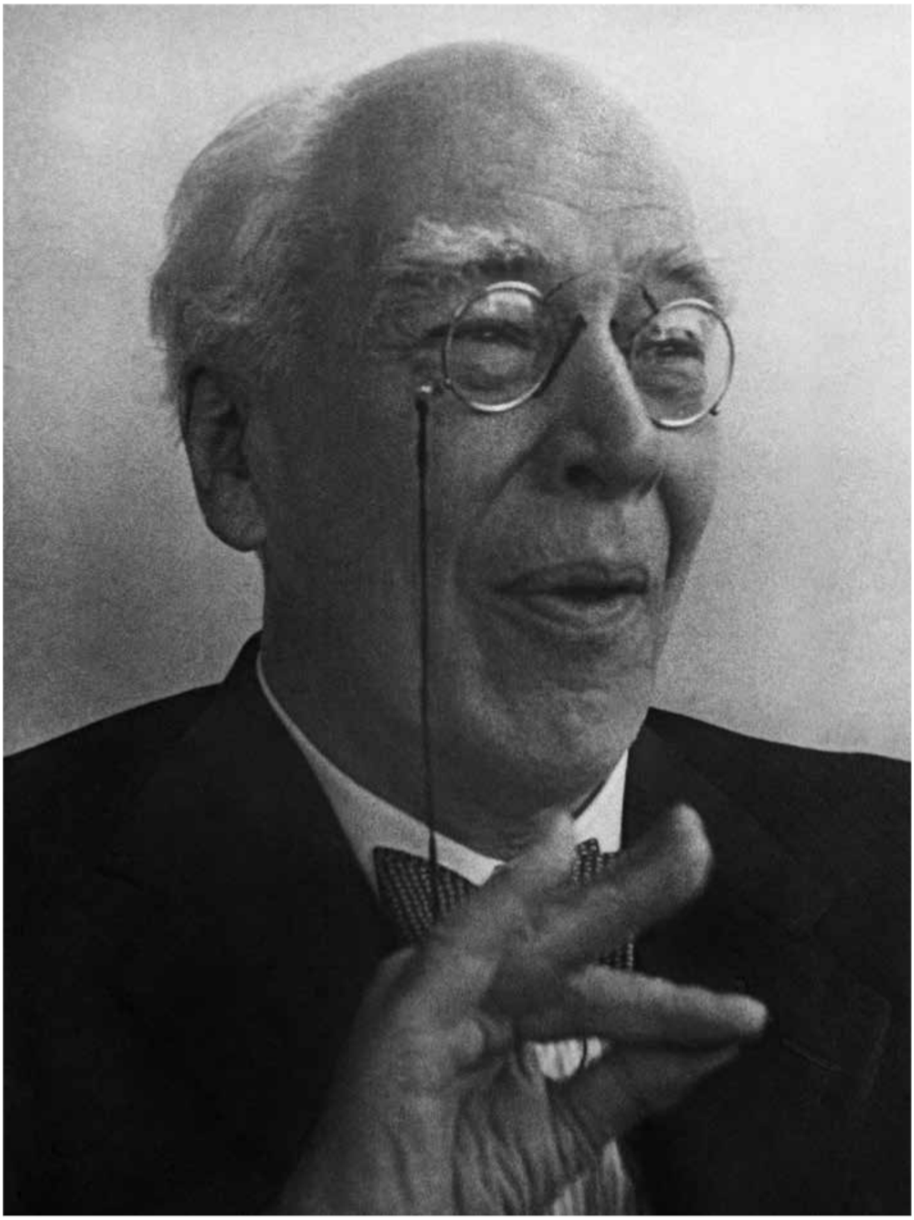
K. S. Se você encontrar o sentimento de verdade, você o fará. Vejam só: você percebe se o ator entrou na sala do jeito correto ou não. Você definiu com ele a linha de ação da peça. O ator atuou para você. Atuou os fatos externos e transmitiu a ideia. Isso já é muito. O ator já está na peça, ele se apoia em algo sólido, já tem a base. E enquanto ele estiver atuando, você vai entender melhor a essência da peça. Você terá mais ideias enquanto assistir às pessoas vivas que estão vivenciando de verdade. E as ideias que você terá serão mais fortes do que aquelas que teria sentado no escritório pensando sobre a peça.

N. N. LITÓVTSEVA. Mas o ator deve saber bem a peça porque, dependendo dela, ele vai agir de uma maneira ou de outra.

K. S. Ele mesmo me perguntará aquilo de que precisa. Certamente deve ler a peça, caso contrário não será capaz de entrar e beber um copo de chá sem saber de onde e por que ele veio. Ele só pode agir quando sabe de onde veio e por que veio. Você ficará surpreendido ao perceber como é fácil.

O. L. KNÍPPER-TCHÉKHOVA. A coisa mais difícil é falar com suas próprias palavras.

K. S. Você vai relatar para mim a lógica das ideias, e não as palavras das ideias. Ela ficará enraizada em seu cérebro. Seus músculos serão impulsionados por seus sentimentos, pela linha lógica da sequência de ideias, e não apenas pelas palavras. A pior coisa que pode acontecer a um ator é as palavras serem ditas, mas os sentimentos atrasarem. Você não consegue parar sua língua, mas a língua não expressa aquilo que você sente. Enquanto a língua fala à toa, você está realizando seus pequenos truques.



Konstantin Stanislávski (1933).

P. A. Márkov. Na peça de Ibsen acontece a mesma coisa?

K. S. O fato permanece. A verdade permanece. Se você está contando com verdade, então, já está com um pé na peça. Essa é uma vantagem, não uma desvantagem. Mas há uma lógica e sequência dos sentimentos. Como mantê-las? Quando você começa a falar sobre a lógica e a sequência dos sentimentos, eu não entendo mesmo. O que isso significa? Digamos que você tenha entendido a lógica dos sentimentos. Como você a fixará? Eu digo: o trabalho do ator é agir. Por exemplo, você atua Romeu. Se você estivesse apaixonado, o que faria? Pegue um caderno e escreva: “Eu a encontro em algum lugar. O cinto bonito. Os olhos bonitinhos. Ela não olha para mim. Fico ofendido.” Deste jeito vá até o final. Você terá uma série dos trechos da ação. Você se lembra da sua vida e transfere todos os seus sentimentos emocionais para as etapas do papel. Pegue seu caderno e o aplique a uma obra como *Romeu e Julieta*. E você verá uma coincidência completa. Passaram dois meses aqui e a mesma frase está lá. Para todas as etapas existem no texto transições lógicas. Você seguirá todas essas etapas e já estará no papel, porque tirou de sua própria vida tudo aquilo que diz respeito ao amor e passou-o para o papel.

Não são apenas trechos de Romeu, são também seus próprios trechos. Afinal, você está falando sobre seus trechos. Você vem e diz que precisa de cinco etapas. Se você tem cinco ou seis etapas lógicas e com essas etapas você atua o Romeu inteiro, se você sabe agir, se tiver a linha de ação e se tiver a linha de pensamento, o sentimento aqui estará pronto. Ele surgirá por conta própria e a peça o envolverá.

N. N. Litóvtseva. Como despertar a imaginação dos jovens? Ela não funciona neles de jeito nenhum.

K. S. Isso se refere à psicotécnica. No meu futuro livro há um capítulo “Como despertar a imaginação”. Principalmente por meio da visão e da representação. Por exemplo, dizem: “Vamos apresentar Shakespeare.” São somente belas palavras. Mas antes de apresentar Shakespeare, é necessário saber falar. E em nosso teatro não se sabe falar, nem seguir as marcações de pontuação, nem da gramática. [...]

Você disse “o fogão”. E por que o fogão, e não uma outra palavra? Este é o momento do subconsciente. O momento em que aparece uma representação do objeto é o momento do verdadeiro subconsciente. A representação, sem dúvida, causa um juízo. Quando há representação e juízo, a vontade do sentimento aparece. Esta é uma importante descoberta psicológica. Antes, separava-se a mente, a vontade e o sentimento. E agora dividimos a mente em representação e juízo, juntamos vontade e sentimento, porque se chegou a essa conclusão: há uma natureza orgânica real aqui. Mas eu ainda não entendia como seria possível aplicá-la na prática. Ainda que isso tenha um extraordinário valor para o ator. Temos que aprender a contar todos os papéis por meio de um “filme” das visões. Quando você fala sobre o papel, começa a passar um filme na sua cabeça da maneira como o sente.

Hoje você fala e sente diferente do que falava e sentia ontem, amanhã será diferente de hoje, e pode até acontecer de um dia ser pior do que o outro, mas a improvisação constante é a única maneira de continuamente atualizar o papel e levá-lo adiante. Se não for assim, ele murchará após alguns espetáculos.

O ator *imagina* algo e sobre isso ele dá seu *juízo*. E deste caminho natural nasce a vontade dos sentimentos.

Se um ator quer apresentar Shakespeare, ele precisa aprender a falar. Depois do fracasso do *Salieri*,[2] durante catorze anos, pratico declamação todos os dias, apesar de não pretender atuar. Agora posso recitar Shakespeare, mas ainda não posso recitar Púchkin. Posso recitar Shakespeare seguindo as visualizações, sem ficar suado e me cansar. Transmitirei bem as ideias enxergando aquilo de que falarei. Estou vendo a minha ação e a conto ao espectador. Se você enxergar aquilo de que está falando, o público não ficará entediado.

Se você pode dizer um monólogo enxergando aquilo de que está falando, se tiver lógica e coerência, se há uma progressão lógica, é possível apresentar Shakespeare; caso contrário, você irá apenas tagarelar os versos. Se o ator não sabe contar, não tem os dados vocais, se não há uma linha infinita de ação e se ele arrasta o som, então o verso não sairá bem. Se a linha existe, se a ressonância está na frente (*mostra*), se a própria palavra soa, então você poderá declamar os versos de uma maneira simples e expressiva. E se a voz não soa, então o que fazer? Neste caso o ator começa a agir de modo a levantar a voz. E se ele não tem sons harmônicos para ir mais e mais e mais alto? (*Está levantando a voz o tempo todo*.) Ele resultará em algum tipo de "e-e-e." (*Mostra a voz rouca.*) E não conseguirá a nota "mi" verdadeira. [...]

V. G. Sakhnóvski. Se o ator não for convencido de tudo isso, nada dará certo.

K. S. Eu concordo com você. Tentei convencer os atores, mas não consegui nada. Você não imagina como me xingaram. Mas se o teatro inteiro falar sobre isso, então será diferente. Para mim, é importante que o diretor diga ao ator: "Hoje, você não me satisfaz." O ator dirá: "Como assim? Mas ontem eu o satisfazia?" Esses atores não sabem o que significa a percepção da multidão. Eles não entendem o que significa o suspiro na plateia. Eles só entendem o "hah-hah-hah-hah" que sai da plateia. E eles querem sempre mais e mais.

Nos bastidores do espetáculo *Tio Vânia*, quando a plateia ria, eu entrava na coxia com vergonha de olhar nos olhos dos companheiros: "Eu não consegui apresentar direito a frase." Hoje, se isso acontece, os atores dizem: "Vamos lá, vamos ainda mais forte!" Eles não entendem que é uma vergonha se a plateia deu uma gargalhada no lugar em que não era necessário.

Se os próprios diretores o entenderem, apostarem nisso e se apaixonarem por aquilo que estou falando, haverá algum resultado. Não estou inventando nada. Sigo estritamente a sequência da própria natureza.

---

[2] Trata-se da montagem da peça *Mozart e Salieri*, de A. Púchkin.

No meu livro há um rascunho de um capítulo intitulado "A caracterização". Lá se descreve um momento em que, de repente, algo acontece no ator por causa da conexão de sua própria verdade com a verdade do papel. O ator literalmente fica tonto. "Onde estou eu? E onde está o papel?" É aqui que começa a fundição do ator com um papel. Os sentimentos são seus e, ao mesmo tempo, são também do papel. A lógica dos sentimentos vem do papel. As circunstâncias propostas vêm do papel. Você já não consegue distinguir o que é o papel e o que é você. Acontece uma mistura completa. Este é o momento da fusão do ator com o papel.

I. Iá. Sudakov. Quando o senhor diz ao ator "não acredito", de onde provém este "não acredito"?

K. S. Suponha que você entrou na sala bem, naturalmente. Em seguida, verifica-se que sua entrada é muito importante para o desenvolvimento posterior da peça. Você chegou para confessar algum crime. Eu digo: "Não acredito em nada, vamos recomeçar, é necessário partir das circunstâncias propostas." A própria peça me levará à decisão correta.

I. Iá. Sudakov. Então, o senhor não planeja nada de antemão, mas segue a linha da peça?

K. S. Eu estou seguindo os fatos da peça. O próprio ator se coloca nas circunstâncias propostas do papel. Suponha que ele queira criar uma personagem característica. No entanto, deve permanecer fiel a si mesmo. Quando se afasta de si mesmo, ele mata o papel. Você vive de seus sentimentos. Se eliminar os sentimentos, o papel ficará morto. Deve continuar a ser você mesmo na personagem. Se eu entrar com uma perna ruim, será que me sinto diferente? Continuo a ser o mesmo e a pensar da mesma maneira que antes. E se eu for picado por uma abelha? É apenas uma circunstância externa. Quando você está forte na linha interna da imagem, é muito fácil encontrar a caracterização externa. [...] A caraterização interna compõe-se da maneira como uma dada pessoa age e pensa nas circunstâncias propostas. Você agirá em seu próprio nome nas circunstâncias propostas. Suponhamos que eu veja que você não entende o papel. Se eu sou um diretor experiente, lhe digo: "Não se esqueça que aqui é assim e assim." Se vejo que isso não tem efeito em você, então dou outras circunstâncias propostas.

N. N. Litóvtseva. Bem, por exemplo, sou uma pessoa agitada, nervosa. Vou agir de uma maneira. E outra pessoa, mais tranquila, se relacionará com tudo de uma maneira diferente.

K. S. Aqui, ele começou a atuar fleumaticamente, mas quando se acostuma com isso, inventarei as circunstâncias: "Você tem que sair às 11 horas, e agora são dez para as onze e deve conseguir fazer tudo."

I. Iá. Sudakov. Como diretor o senhor está sendo muito astucioso aqui.

K. S. Claro. Depois eu direi: "Você fez isso e aquilo, mas não levou em conta que aqui existe a seguinte circunstância." Eu vejo na peça que ele é sanguíneo. Mas por causa disso ele não perderá a tarefa em si mesmo e a si mesmo na tarefa. Quando uma pessoa se perde, ele não vive, e então, sempre começa o ofício.

V. G. Sakhnóvski. E se nós encontramos no primeiro ato um homem charmoso, espirituoso, simpático que está cercado pela família e é uma companhia agradável; e no segundo ato ainda sabemos que ele é um bom homem; mas no terceiro ato acontece que ele deve envenenar sua esposa ou uma outra pessoa; então, este seu encanto e sua bondade são uma máscara. Você passou os primeiros dois atos e meio e na metade do terceiro, de repente, fica sabendo algo diferente. O que fazer nesta situação?

K. S. Eu digo para mim mesmo: "Ah, eu não vou dizer isso ao ator." Conto-lhe apenas dois atos e meio: "Apresente para mim um personagem bom." Vou extrair toda a bondade dele. E depois, na hora certa, direi: "Você fez tudo isso com o objetivo de matar sua esposa." A partir das tarefas vão nascer novas opções.

Haverá mudanças que serão imprevisíveis. Acontecerão inconscientemente. Quando o ator começa a fazer acomodações conscientemente, então, estas se tornam clichês. O agitador mais potente do subconsciente é a ação transversal e a supertarefa. Por exemplo, você está atuando uma cena. Qual é sua tarefa? Tento entender o que o ator quer e digo: "Apresente e siga em frente." A tarefa anterior dissolveu-se em uma nova tarefa e tornou-se desnecessária. Passemos ao próximo trecho etc.

Desta maneira você ensaiará toda a peça e chegará à supertarefa. Se você encontrar um ator que mantenha firmemente a supertarefa e compreenda profunda e totalmente que a supertarefa contém e absorve todos os trechos e tarefas da peça inteira, se ele encontrar uma forte ação transversal, então, o papel será criado, na sua maior parte, inconscientemente. Cada grande tarefa destrói e incorpora em si as pequenas tarefas anteriores e elas se tornam inconscientes. Você já não presta tanta atenção às tarefas menores. Concentra-se na grande supertarefa, e o resto o levará até essa supertarefa.

Mas podemos ir mais longe. Imagine que você tem uma super-supertarefa. De onde surgiu esta ideia minha? Uma vez, durante a turnê em São Petersburgo, depois de um ensaio horrível, saí do Teatro Mikháilovski e vi uma praça repleta de pessoas. Alguém trouxe bancos e os colocou na neve. Fazia muito frio. As pessoas estavam na fila para comprar ingressos para o teatro. Havia fogueiras acesas. Parei e pensei: o que seria preciso, como agradar, qual gênio e qual superdiversão deveríamos trazer para que as pessoas se aventurassem a passar algumas noites nessas condições?

Mas imagine que se encontrasse uma pessoa, um ator que entendesse profundamente e sentisse sua missão — dar alegria às pessoas. Como ele se apaixonaria por isto! Que prazer para uma pessoa, se ela é genial, trazer alegria a vida inteira aos outros. Esta super-supertarefa pode cativar. Para um é a alegria; o outro semeia sua ideia entre as massas. Há um milhão de supertarefas. O artista serve a esta super-supertarefa. Agrada-lhe criar a arte e dar às pessoas tudo o que há de melhor e de mais importante. Ele assume a supertarefa. E essa supertarefa continua a ser a mesma que era antes, sem a super-supertarefa? Não. Essa super-supertarefa enriquece a supertarefa do papel. O ator vive em prol da grande tarefa — levar alegria para as pessoas. Ele mostra a beleza da sua supertarefa para que as pessoas sintam a atmosfera de prazer. Toda a grande tarefa incorpora as anteriores, e essas anteriores se tornam inconscientes.

V. O. TOPORKOV. Será que a super-supertarefa não nos desvia da tarefa principal da peça?

K. S. Eu falo sobre a alegria verdadeira. Se você não revelar a supertarefa em Hamlet de maneira bastante profunda e elevada, sua super-supertarefa não dará a alegria.

Como você dá a alegria para as pessoas? Por meio da supertarefa de Hamlet bem entendida, se você for capaz de compreendê-lo profundamente. Não existe um limite, é uma coisa infinita. Trata-se da profundidade do sentimento do próprio criador.

Se o ator está ocupado com sua super-supertarefa, então definitivamente ele também precisa da supertarefa do papel. Somente por meio da supertarefa da obra que você está apresentando você pode levar alegria para as pessoas. A grande tarefa absorve inteiramente a sua atenção. Falta-lhe atenção para executar conscientemente cada tarefa intermediária, é a sua própria natureza criadora que faz isso. Isso é a criação verdadeira. É a própria natureza orgânica que cria e com a qual você não pode competir. Mas nem toda supertarefa e nem toda ação transversal podem afetar a natureza criadora.

Imaginem que tenho no *Hamlet* a seguinte supertarefa: mostrar uma mãe devassa em conflito com seu filho, que gostava muito do pai. Será que essa supertarefa pode trazer a alegria? Não. Pois eu a diminuí de tal modo que se tornou uma tarefa pequeno-burguesa. Mas se eu trouxer a supertarefa sobre o profundo conhecimento da existência, se eu entender o que significa compreender a existência, então já seria completamente diferente.

Imaginem que tenho esta tarefa: estou convencido de que eu, Hamlet, devo limpar todo o palácio do mal, e devo envolver a todos para salvar meu pai, que está sofrendo. Tenho uma tarefa impossível, mas sou obrigado a cumpri-la. Imagine o sofrimento causado pela impossibilidade de cumprir a tarefa de salvar o próprio pai.

Este tipo de tarefa, a do homem que entra em desvario e luta para cumprir aquilo que o seu destino prescreveu, conquistará o ator e o tornará mais forte.

I. IÁ. SUDAKOV. Bem, nós lemos a peça *Hamlet* uma ou duas vezes. Temos a sensação da grandeza da imagem principal, de seu sofrimento, de suas aspirações e de sua supertarefa. A sensação da peça nós temos. Percebemos qual é a profundidade filosófica do problema e de que paixões se trata. Isso tocou nossas almas. Quando dissermos ao ator: “Não acredito”, “Aquilo que você fez foi errado”, temos aqui uma estratégia dupla: por um lado, o ator não deve saber nada, e por outro, existe uma abordagem geral do diretor e sua aspiração ao objetivo final.

K. S. E aí a cortina sobe e o ensaio começa. O ator se senta e olha para sua mãe sentada no trono com o padrasto. Se o ator realmente olha, isso comoverá vocês, sentados aqui. Deixe-o olhar, somente olhar. Ele faz um gesto, mas não preciso desse gesto. Vejo a atenção verdadeira, e isso já é suficiente. Então, o próximo momento: o rei e a rainha foram embora; e vejo que o ator está mergulhando em si mesmo, de verdade, sem representar nada. "Oh, se esta carne sólida, tão sólida, se desfizesse, fundindo-se em orvalho..." (*Lendo o monólogo.*) Vejo que Hamlet, realmente, está todo mergulhado em seus pensamentos. E isso nos emociona.

Eu digo para o ator: "Faça aquilo que está escrito na peça, mas que isso seja absolutamente verdadeiro." Deixe-o repetir umas dez vezes. Ele só poderá vestir o figurino quando estiver no papel e o papel estiver nele. Mas que Deus nos livre de o diretor começar a esculpir a imagem no momento em que o ator ainda não está aquecido e preparado. Isso prejudica o papel. O papel ainda não é ele, e ele ainda não é o papel. E é este mesmo momento que muitas vezes deixamos passar. Se você, o diretor, conseguir a fusão do ator com um papel, então pode se sentar à mesa com ele. Ele mesmo lhe pedirá: "Eu tenho a linha do papel. Eu não quero destruí-la. Que circunstâncias propostas a mais posso ter para revitalizar esta linha do papel?"

Por exemplo, o seguinte *étude*: você tem que escrever algo no papel. Primeiro, você procura caneta e papel. Tudo isso precisa ser feito com lógica e sem pressa. Encontrou o papel. Não é tão fácil pegar o papel: é necessário sentir como se pega o papel. (*Mostra com os dedos.*) Você deve pensar como o colocará na mão. Ele pode escorregar. No início, você vai fazê-lo lentamente. Você precisa saber o que significa mergulhar a pena na tinta. Entender a lógica. Aqui você sacode a pena em que ficou uma gota de tinta. Começa a escrever. A ação mais simples. Termina. Coloca a pena e enxuga o papel. Ou balança a pena no ar. Aqui a imaginação deve dizer-lhe o que, em tais casos, é necessário fazer até o último grau de verdade. Se incluir nessas ações simples todas as verdades, então ficará a meio caminho da entrada do subconsciente. Se você fizer com lógica as ações uma após a outra, a lógica o levará pela vida e você não parará.

O ator precisa desse tipo de exercícios. Cada pequena, insignificante ação leva até o limite do subconsciente. Em cada pequena ação é possível escolher para si aquele estado de espírito que chamamos de inspiração. Ou seja, pode-se conseguir o correto estado geral criador a partir da mínima ação física. Pode-se fixá-lo dentro de si. Você deve construir a lógica inteira desta ação, só assim ela se tornará sua própria. O ator pode fazer o papel inteiro em uma semana se ele for treinado na realização das ações físicas.

A segunda conversa. 19 de abril de 1936[3]

O que vocês esperam de mim — milagres? Pensam que, ao sair hoje do encontro comigo, vocês todos começarão a atuar maravilhosamente? Vamos combinar o seguinte: suponhamos que eu tenha um grupo muito bem treinado no sentido das tarefas físicas e da lógica dos sentimentos. Com este grupo, afirmo, podemos montar rapidamente bons espetáculos.

Fazer exercícios com as ações físicas é muito útil. Suponhamos que uma pessoa os faça todo dia durante uma hora e no fim de uma temporada ela terá uma lógica da ação. A ação lógica leva à verdade, e se a ação não é lógica, então leva à mentira. Em sua vida você não se lembra das pequenas ações, pois faz tudo mecanicamente. Mas no palco, quando eu tirei os objetos de você, o que você fez?

Por exemplo, vamos escrever uma carta sem papel, tinta e pena. E você verá que, a partir de um exercício simples, caso ele seja levado à verdade absoluta, você logo sentirá alegria no coração.[...]

O papel pode ser abordado de maneiras diferentes. Primeiro, é preciso se aquecer e depois começar a forjá-lo. Com esse aquecimento você conseguirá entrar em certo estado criador interno e externo. Para isso, há o Sistema. Mas isso não é suficiente. Você precisa aproximar-se do papel para se sentir no papel e sentir o papel em você.

Você se cerca das mesmas circunstâncias propostas que existem no papel. Mas pode ir adiante. O texto do papel diz-lhe apenas aquilo que está acontecendo no palco. É necessário saber também de onde você veio, para onde foi, o que acontece entre o primeiro e o segundo atos; caso contrário, não haverá uma linha clara do papel. Se você souber o que aconteceu entre o primeiro e o segundo atos, uma linha única atravessará os dois atos. Às vezes acontece o seguinte: o ator apresenta bem o primeiro ato e no segundo está ruim. Isso significa que não há uma linha única — o papel está rompido.

Depois, você terá que encontrar alguma maneira de reanimar o papel. Você sabe que, na maioria das vezes, o papel é animado na presença do público. Mas logo o ator se desvia e começa a representar e não vivenciar. Por isso, é muito importante o estado no qual você começa a trabalhar sobre um papel, ou seja, de maneira quente ou fria.

Naquele momento, quando você se afastou do papel, ou seja, deixou de pensar sobre a tarefa do papel, você não está mais no papel, pois ele já existe por conta própria e morre. Se você olhar o papel de fora atentamente, verá como, pouco a pouco, ele se transforma em um defunto.

O ator não pode fugir de si mesmo no papel em nenhuma circunstância. A vivência consiste no seguinte: você age no papel, cerca-se das circunstâncias propostas do papel e se familiariza com elas a tal ponto que já não sabe onde é você e onde é o papel. Isso é o verdadeiro e isso é a vivência.

---

[3] Estenograma nº 1.186/1-2 das conversas do arquivo de K. Stanislávski, K. CO 9. V. 6, p. 550-569.

V. O. Toporkov. O senhor disse: cercar-se daquelas circunstâncias propostas que existem no papel?

K. S. Ou de análogas.

[...] Toda a criação começa com a palavra "se" e você tem que se transferir para o reino da imaginação. Por exemplo, estamos sentados aqui. Abra a parede. Esta será a vida; a criação não estará aqui. E se dissermos que vamos de navio para os Estados Unidos e estamos falando sobre a futura turnê americana — você já se transfere para o plano da imaginação. E o mesmo com o Pliúchkin:[4] o que eu faria? Para mim, perder um pedaço de papel é o mesmo que perder o passaporte; perder este prego é o mesmo que perder um broche valioso. O que eu faria neste caso? Você extrai seu sentimento da circunstância análoga à de Pliúchkin. Transformar a situação com o papel na do passaporte é uma complicação, mas não é impossível.

Suponhamos que você proponha aos alunos tarefas puramente físicas. Eles realizam o *étude* fisicamente. E depois você diz: "Isso acontece em tais circunstâncias, durante o dia ou à noite, de madrugada quando todos estão dormindo." Já é diferente. "Há tumultos na rua, há a revolução." Mais uma vez, de novo. E finalmente: "A ação não acontece aqui, mas em Nápoles." Você cerca a ação específica com as diferentes circunstâncias propostas, troca o lugar dos acontecimentos etc.

Quando uma pessoa está bem treinada, depois de ler a peça, ela pode atuar aquilo de que se lembra, apenas a fábula da peça, as ações físicas. Mas, se você sentir bem a lógica de suas ações, se sentir que você encontrou algum trecho da peça, se sentirá mais à vontade no palco e perceberá o que você tem e em que deve basear-se. E quando você encontrar a linha de toda a ação, a vida do corpo humano — isso já é quase a metade do papel.

[...]

Você pode falar do trabalho sobre si mesmo ou do trabalho sobre o papel. Agora estamos falando do trabalho sobre si mesmo, e esse trabalho deve dar-lhe o correto estado geral cênico, aquecimento, conforto e participação no trabalho, não só do cérebro, mas do organismo inteiro. Você já se familiarizou com o papel por meio das ações físicas e pode atuá-lo. Você já tem uma linha física que você fortalecerá.

Mas isso só será possível quando a argila estiver amassada. Aí, então, você poderá fazer com ela tudo o que quiser. Enquanto a argila não estiver amassada, seria uma violência. Sem esse aquecimento, você empurrará o ator para o exagero da atuação. E a primeira coisa em cima da qual ele se apoiará serão seus hábitos atorais e pequenos truques.

[...]

De um modo ou de outro, as tarefas físicas o puxam para a supertarefa. Falaremos sobre isso mais adiante. A criação começa quando você chega ao limite do subconsciente.

---

[4] Personagem do romance *Almas mortas* (1842), de Nikolai Gógol.

E esse limite é como o oceano: uma onda molhou seu pé, a segunda onda subiu mais alto, a terceira onda arrastou-o e, de novo, levou-o até a costa da consciência. Para atingir esse limite, até a menor verdade pode ajudar.

De repente, você deixa cair um lenço ou uma cadeira. Você pode levantar o lenço ou a cadeira apenas como ator ou como homem-ator, ou seja, pode sair do papel para levantar o lenço e consertar aquilo que não foi ensaiado. Mas você pode incluir o lenço na partitura do papel. Se fizer assim, você sentirá: "Eis aí o diapasão! Até agora eu havia interpretado, agora chegou a verdade real! Abriu-se a janela e o ar fresco entrou no quarto abafado. Eu representei, mas aí está ela, a verdade." A partir dessa pequena ação física, o ator recebe o diapasão real para todo o espetáculo e atua de modo diferente. Imediatamente você sente: "Aqui é a verdade! Antes eu gritei, mas não há necessidade de gritar." A partir desse momento, você começa a se sentir de maneira diferente.

V. O. TOPORKOV. Depois, de novo, em alguma situação perderá a verdade?

K. S. Deve saber dominar essas pequenas verdades, porque nunca encontrará a grande sem elas. Às vezes, é o acaso que lhe ajuda, às vezes é você mesmo que cria essa verdade. Por meio do pequeno momento de verdade você sente a verdade real. Sua verdade está na lógica de suas ações mais insignificantes. Então, você acreditou tanto nessa verdade que sentiu leveza em seu coração. É preciso que você mesmo sinta que isso é lógico.

(*Executando a tarefa de K. S. todos os participantes fazem um exercício de ação sem objeto: estão escrevendo uma carta.*)

[...] Tentem conseguir a verdade absoluta neste *étude*. Tentem fazer de tal maneira que em cada momento vocês acreditem em si mesmos: "De um momento para o outro: eu acredito, acredito, acredito." Se, apenas durante um ou dois minutos, na presença de uma imensa multidão, você, no palco, acreditar em si absolutamente, com efeito, terá sido uma grande conquista.

[...]

K. S. Repita esse exercício em diferentes circunstâncias, repita, repita. Se os alunos sabem como se vestir, se despir, pensar em todos os tipos de coisas pequenas, e se eles conseguem em tudo isso uma verdade absoluta — você terá uma base segura para a criação.

V. G. SAKHNÓVSKI. E se eu não pensar nisso, poderei fazer certo?

K. S. Se, por acaso, você fizer algo por inspiração, não poderá basear nisso a partitura do papel. É mais importante para mim que você pense e procure a verdade. Aquilo que você já sabe e a lógica da ação específica que estudou são muito importantes. Se repetiu-a duas, três, dez vezes, poderá voltar a essa lógica e sequência da ação no momento mais crítico e restaurá-la facilmente. Você acertou a linha da sequência e já está na ação e nas circunstâncias propostas que estão ligadas à ela.

Quando você conhecer uma determinada ação, então ela será sua. A qualquer momento você poderá voltar a ela. Ainda que não esteja bem-disposto, poderá realizar a ação de maneira lógica e ela se tornará sua. Você entrará no estado desejado por causa da ação simples. O que é necessário para o papel? É necessário que as circunstâncias propostas sempre se reanimem, em cada espetáculo ou ensaio. É impossível dizer-lhe: "Faça um esforço para sentir hoje assim como ontem, e amanhã como hoje." Mas você pode se basear nas ações físicas realizadas em determinadas circunstâncias propostas e, quando você começar a repetir a ação física, voltarão as sensações das circunstâncias propostas. As ações físicas provocarão os sentimentos desejados e serão uma fixação dos sentidos.

M. N. KÉDROV. Mas talvez na maioria dos casos o diretor mostre de modo brilhante por que ele compreendeu bem as circunstâncias propostas.

K. S. Se ele pode repeti-lo, significa que ele tem uma lógica da ação forte. Se acontece de ele fazer e nem saber que fez bem, e se você pedir que ele repita, não conseguirá.

V. O. TOPORKOV. Eu sei que preciso agir de certo jeito, me vestir de certa maneira para me aquecer criativamente. Eu devo fazê-lo sem objetos ou devo pegar um figurino e vesti-lo?

K. S. Você já viu um verdadeiro ator ou uma verdadeira atriz? Ela põe um chapéu e você memoriza cada momento de como ela faz isso. E há aqueles que vão vinte vezes colocar o chapéu, mas você não se lembrará de nada. Ao pôr um chapéu, o ator entende cada momento da lógica da ação. Alguns fazem isso bem, enquanto outros fazem, em geral, sem perceber sua ação. Quando o ator põe o chapéu, deve surgir uma conexão interna com sua vida no palco e alguns pensamentos e sentimentos associados com o papel.

[...]

K. S. Os grandes atores sempre tiveram momentos particularmente brilhantes. O ator joga uma perna quebrada da cadeira, e nesta ação física simples você pode ver o essencial: desespero terrível. Veja só: é uma obra de arte inteira.

V. O. TOPORKOV. Por que isso acontece?

K. S. Porque ele sabe perfeitamente os elementos da ação física, e cada momento de sua ação está ligado a um certo tipo de vivência interior. E a vivência, por sua vez, vai ajudá-lo a agir. Concorda com isso?

V. G. SAKHNÓVSKI. E se chegar a fazer algum truque?

K. S. O ator não chegará a um truque porque não é o que ele procura. Ele fará tudo claramente e de maneira acabada, agirá e não pensará sobre os truques. [...]

Se eu disser ao ator que ele faz algo maravilhosamente bem e ele, sabendo isso, tentar mostrar-se ainda melhor, então, nascerá o truque. No momento em que ele sentir corretamente, fará tudo com maior precisão. O grande ator faz tudo com precisão e lógica surpreendentes. Qual era o lado forte de Salvini? O fato de que ele sempre fazia tudo de maneira absolutamente precisa e lógica; lógica e coerência são forças enormes na criação.

Veja bem: a clareza, a coerência e a integridade são, de fato, as qualidades da boa arte e do talento. “Se agir, agir mesmo.” Cada momento do ator talentoso é claro e vivenciado, enquanto o ator amador pode fazer tudo, mas eu não vejo nada.

N. N. Litóvtseva. Isso se aplica a nossa arte, ou à arte de Sarah Bernhardt?[5] O papel encontrado uma vez deveria ser fixado?

K. S. É relacionado, em muito, a minha arte. Mas é necessário fixar a lógica da ação. Temos que aprendê-la para que se torne a segunda natureza do ator. O ator sempre deve agir com precisão. Para conseguir isso, ele deve sentir todos os elementos constitutivos da ação.

V. O. Toporkov. Estamos falando de atores que têm isso em sua natureza e que não podem trabalhar de outra maneira. Por isso, eles nem precisam de treinamento. E nós, meros mortais, precisamos de estudos.

K. S. Schépkin[6] ensinava essa precisão. Afinal de contas, a trupe do Teatro Mály era absolutamente incrível, era uma trupe de gênios. Quando Samárin, Chúmski, Prov Sadóvski, Medvédeva, Vassíliev, o jovem Lénski e Ermólova subiam ao palco, o público ficava em êxtase. O público saía do teatro abalado de tão impressionante que era a atuação desses artistas. Graças a sua genialidade, eles seguiram espontaneamente aquela linha que eu estou procurando. Eles tinham a supertarefa e a ação transversal. Como exemplo, posso contar aquilo que já falamos sobre Medvédeva. Uma vez, ela se atrasou para entrar no palco. Sua cena era a seguinte: um homem chega e diz-lhe que a filha dela morreu. Medvédeva devia entrar ao palco, mas não entrou. Correram até ela e perguntaram por que ela não entrou. Ela respondeu: “Não me deram uma toalha.” “Que toalha?” Ela diz: “Com esta toalha devo pegar a sopa.” Acontece que ela achava que a sopa tinha ficado pronta e que ela devia entrar no palco com esta sopa, mas como não lhe deram a toalha, então, ela não podia entrar.

É uma linha de vida extraordinariamente forte que se formava por conta própria, por genialidade. Mas nós, seguindo-os, devemos conhecer essa linha e aprender a dominá-la. E por que nós não temos um *ensemble*? Porque não seguimos a linha de ação transversal. Um faz truquinhos, o outro fala o texto e o terceiro segue as *mise-en-scènes*. Há vinte linhas, mas nenhuma delas é aquela que o ator deve sempre e em todas as circunstâncias seguir no palco.

Do exercício — escrever uma carta — vocês aprenderam alguma coisa?

B. A. Mordvínov. A atenção, a concentração e a libertação.

K. S. Você sentiu que acreditou em um momento, pelo menos, e, logo, se sentiu à vontade? Quando você acreditar de verdade em cada momento, terá uma longa linha inteira de momentos de verdade. Isso trará o sentimento certo. Quando você envolver sua ação em diferentes circunstâncias propostas em que acredite, então, certamente, não poderá repetir, e a cada vez tomará a caneta de maneira diferente. Ou até pode vir a, por exemplo, primeiro, pegar o papel, e, em seguida, a caneta. Mas não será aquele tipo de repetição em que o ator segue a linha externa das *mise-en-scènes* e dos truquinhos. Será um momento de vida real, da sua vida. Você colocará a vida real em sua ação e ela dependerá da supertarefa. Vejam só como tudo está unido. E você não se desviará — nem para a direita, nem para a esquerda.

---

[5] Henriette Rosine Bernardt (1844-1923), conhecida mundialmente como Sarah Bernhardt, atriz dramática francesa. Para Stanislávski, ela personificava *par excellence* a arte de representação.

[6] Mikhail Schépkin (1788-1863), reconhecido ator russo que trabalhou no Teatro Mály, um dos fundadores da escola de arte dramática russa.

Imaginem que o ator que pratique todos os dias em uma variedade de circunstâncias propostas treina-se tão bem que possa vir a fazer qualquer ação sem esforço. Vocês imaginam um ator assim?

B. A. Mordvínov. E psicologicamente?

K. S. Ainda não falo sobre a psicologia. Eu digo ao ator que em uma semana vamos apresentar toda a peça que lemos hoje. "Façam o favor de traçar a linha de ação em toda a peça", ou seja, tudo deve ser determinado pelas circunstâncias propostas. Você acha que o ator pode fazer isso?

V. G. SAKHNÓVSKI. E será que ele pode fazer todas as ações físicas?

K. S. Pode porque, no final de contas, todas as novas ações estão interligadas com aquelas que já foram estudadas. Na vida, não percebemos a lógica de nossas ações. Quando você entra no palco, precisa estudar de novo a lógica das ações. Para esse tipo de ator, se ele é um mestre de sua arte, posso dizer: "Faça o favor de preparar o papel todo seguindo as ações físicas para tal data."

Por exemplo, você chega a uma casa e encontra lá um conhecido, ou seu pai, que não vê faz tempo... Você sabe como fazê-lo fisicamente?

N. N. LITÓVTSEVA. É mais difícil agir fisicamente do que psicologicamente.

K. S. Eu *ainda* falo sobre a ação física. Você, o ator, está fazendo aquilo de que se lembra naquele momento. Depois, você pode mudar tudo, mas "ele chegou e viu alguém depois de um longo tempo..." Você pode fazer isso fisicamente?

Quando você começa a agir nas circunstâncias propostas, aqui já se dá início à análise da peça. Por exemplo, você pode vir ao ensaio e dizer: "Eu não entendo... eu não entendo essa circunstância proposta e, por isso, não posso realizar a ação física." Aí, então, o diretor deve ajudar o ator.

V. O. TOPORKOV. Mas quais são as ações físicas no seguinte episódio: um costureiro foi convocado pelo fiscal financeiro. Lá, ele foi informado que tinha sido submetido a um imposto tão grande que teria que abrir mão de seu negócio privado e entrar na cooperativa. Quando ele foi à reunião com o fiscal, parou seu trabalho, parou de costurar um terno para o cliente. A ação começa quando o costureiro volta para casa abalado com a notícia. Ele diz à esposa: "Arrume tudo aqui da melhor maneira possível porque hoje nós temos um convidado querido — o fiscal financeiro." Em seguida, ele pergunta onde está o ferro, mas se verifica que o ferro foi emprestado e não o devolveram, e é necessário urgentemente fazer o terno do cliente. Quais seriam neste caso suas ações físicas?

K. S. Há uma série de ações físicas. Imagine que você chegou em seu quarto. Como você chegou? Depende de um milhão de condições. Você pode entrar e jogar um casaco ou pode entrar muito pensativo e até não ter nenhuma vontade de contar a sua esposa o que aconteceu, de tão preocupado. Faça esta ação em suas circunstâncias propostas. Quando você fizer isso, então você já vivenciará esta ação.

V. O. Toporkov. Chego em casa a fim de relatar uma má notícia ou eu tenho que pensar em como costurar o terno o mais rápido possível?

K. S. É você quem deve decidir; faça aquilo que precisa. Você ainda está livre. Depois, pode até achar que errou nas circunstâncias propostas. Mas você as terá vivenciado. Você conhece a sensação da chegada que é mais íntima e próxima para você. Não custa nada mudar as circunstâncias propostas. Mas se você fizer algo falso nas ações físicas, será mais difícil.

P. A. Márkov. Mas nos diálogos de Ibsen, como deveríamos seguir as ações físicas?

K. S. Mesmo nas obras de Ibsen, nas quais não há realismo completo, você pode seguir as ações físicas. Nós estamos falando de quê? Da lógica e da coerência da ação física.

Existe ainda o outro aspecto: a lógica e a coerência do sentimento. Como abordar isso? Pode-se sentar à mesa e começar a falar sobre a psicologia. Isso seria uma conversa sobre resultados. Mas é necessário colocar o ator em tal situação que ele próprio exija de mim e que ele próprio me pergunte sobre exatamente aquilo de que ele precisa. E se for necessário, ele trabalhará de um jeito diferente.

Não é brincadeira a lógica dos sentimentos! Afinal de contas, é toda uma ciência. Diz-se que nos Estados Unidos alguém está pesquisando essas questões. Eu não sei. A ciência é uma coisa muito importante, mas com moderação e na hora certa. Como fazer o ator seguir a linha da lógica dos sentimentos? Muito fácil. Transforme a lógica dos sentimentos em ações, nas mesmas ações físicas. Você começa com a lógica dos sentimentos e cria as circunstâncias propostas. E neste caso você começará de um jeito diferente: com as circunstâncias propostas.

Vamos supor que você chama seu estado de tédio. O que é o tédio?

I. Iá. Sudakov. Uma busca de alguma ocupação.

K. S. Cada um faz a sua própria busca. Eu estou em uma propriedade muito longe... noite de outono... está chovendo muito... Pergunto o que vou fazer neste tipo de noite. Vou fazer o seguinte: começo a ler, talvez isso me distraia... Não, não vai me distrair. Que mais eu posso fazer?

Para responder à pergunta: "O que vou fazer?", tenho que vivenciar isso. Entrar em alguma casa, andar pelas salas e procurar o que fazer. Então, me deitei no sofá. Está chovendo forte. Fiquei ainda mais entediado. Uma vez mais tentei ler, mas não consegui. Fui até a empregada pedir o chá...

Veja só: você vivencia suas memórias emocionais. Essas experiências você as transforma em ações. Aqui acontece o mesmo. Antes você deu suas próprias ações e as cercou com as circunstâncias propostas, agora eu dou as circunstâncias propostas e você fala sobre a ação. Isso tem uma relação estreita. Falando em ação, você fala em vivência, e vice-versa.

[...] Quando eu falo da ação física, estou todo o tempo falando de psicologia. Quando eu digo: escreva uma carta — será que o importante é a escrita em si? É preciso criar em torno disso uma história: somente assim você vai escrever corretamente.

N. N. Litóvtseva. Como desenvolver a imaginação?

K. S. Deixa o ator dizer onde ele está, quantos quartos há nesta casa e como é este quarto. E se ele não sabe como fantasiar, então você lhe faça perguntas: será que este quarto é o mesmo que aquele?

— Não, é diferente.

— Quantas janelas há nele — duas? Aqui está o quê — a cama?

— Não, a cama não está aqui, aqui está o sofá. Você desenha uns quadros para ele e ele, ao rejeitá-los, está criando o seu próprio.

N. Gorchakov. É necessário fantasiar sobre alguma pessoa ou sobre uma ação? É necessário fazer este tipo de exercícios?

K. S. Tudo isso é muito útil. Não existe limite, toda a nossa criação baseia-se na imaginação. A cada momento você deve dar a seus alunos exercícios para treinar a imaginação.

N. N. Litóvtseva. Como fazer que alunos e atores falem de maneira viva e clara? Eles geralmente tagarelam tudo.

K. S. Pois é, você pergunta: "Para quem você diz isso? Você vê a pessoa com quem você fala?" Mas isso não é suficiente. Faça com que ele veja o objeto de que ele fala, assim como você. Neste caso a diferença será enorme. Você vai dizer: "Estamos andando no meio de uma enorme multidão..." Depois, você espera que o aluno possa vê-la. "De repente, ocorreu a história tal e tal..." e continua a completar tudo com a ajuda dos olhos e da mímica, porque você quer que ele veja do jeito que você precisa. Se não tiver esta visão, o ator tagarelará as palavras.

N. N. Litóvtseva. E se é um trecho complexo? E se as palavras são insignificantes?

K. S. É o mesmo no canto. Na ópera *Don Pasquale*[7] a interpretação vocal é extremamente difícil. Alguns cantores cantam e você não entende as palavras. Não há prolongação do som. Eles cantam apenas as vogais e as consoantes desaparecem. Não sabem o que é "m", "n" e todos os sons que podem ser cantados. Chaliápin[8] canta claramente "mim/mienia". E aqui cantam "im/emia".

---

[7] *Don Pasquale* é uma ópera cômica em três atos de Gaetano Donizetti, com libreto de Giovani Ruffini.

Um bom ator deve emitir todas as vogais e as consoantes. Somente assim ele perceberá o que é cada palavra. Se ele se acostumar com isso, então não tagarelará. Estará ligado à sua imagem e visão. É necessário que ele se apaixone pela palavra.

Falam sobre Shakespeare e Schiller. Não é brincadeira! Entenda como se pode mudar a orientação do ator, até que ele descubra que o versículo pode ser lido apenas quando ele ganha a voz certa, consegue o som harmônico e a voz não vai para lá, para fora (*mostra a voz abafada*), mas vai para a máscara, para a testa, para o alto da cabeça. Neste caso, a palavra cantará. E o ator poderá pronunciar as palavras necessárias com a segurança necessária. E as palavras vão soar e os versos darão certo. O cantor, então, cantará com a voz plena "Eu te amo, você é maravilhosa". (*Mostra.*)

Primeiro, é necessário aprender a respiração adequada. Aprendi com três professores de canto. Eles quebraram minha voz. Eu remodelei a voz sozinho nos Estados Unidos. Agora tenho 73 anos, e posso falar quanto quiser — e nunca me canso.

Por exemplo, analisemos o papel de Otelo. Perguntem a Salvini quanto tempo ele fica sofrendo. Um quarto de hora durante todo o espetáculo. E o resto do tempo, ele fala magnificamente.

"Os ilustríssimos e nobríssimos senhores..." — descrevam o quadro que vocês veem. É preciso expressar o pensamento de modo muito claro e bonito; em cima disso são construídos três quartos da construção do papel na peça de Shakespeare. Os trechos específicos chegam logicamente até certo *pathos*.

[...]

K. S. [...] O que é formalismo e naturalismo? No espetáculo vê-se agora, às vezes, formalismo, às vezes, naturalismo e, às vezes, as vivências verdadeiras. Se o ator fala sem o fundo da questão, ele cai no formalismo e no naturalismo. É uma interpretação sem sentimentos. Tudo o que não se justifica, tudo o que não é essencial e não segue a ação transversal é o formalismo.

N. N. Litóvtseva. Mas a cena do funcionário Bákin e do conde Dulébov em *Os talentos e os admiradores.*[9] O que eles estão fazendo quando esperam Niéguina e quando cada um deles quer que o rival seja o primeiro a sair?

K. S. Eu acho que se duas pessoas estão sentadas e uma espera: "Não, você vai embora, e não eu!" — então, ambos estão dominados por uma vontade física e ambos estão buscando todos os meios para conseguir o que querem. São atos em certo sentido simples, fisiológicos.

---

[8] Fiódor Chaliápin (Cazã, Rússia, 1873-Paris, 1938), um dos mais importantes cantores russos de ópera, ficou famoso não somente pela força de sua voz grave, mas também pela maestria de atuação dramática na arte operística.

[9] A comédia em quatro atos do clássico do dramaturgo russo Aleksandr Ostróvski (1823-1886).

Devemos nos interessar pela natureza da ação física, e não pela mais elevada natureza psicológica, porque a psicologia virá por conta própria, pois ela não existe separadamente da ação física. E quando separamos uma da outra, cometemos certa violência contra a natureza.

Quando você, como materialista, segue a natureza física, toma posse de toda a riqueza dos fenômenos psicológicos. Tudo concorre para levá-lo, por meio das tarefas mais simples, à entrada no subconsciente. Enquanto o subconsciente não estiver presente, não terá início a criação verdadeira, será somente um jogo.

Você analisa todos os procedimentos, todas as possibilidades que o levam à entrada no subconsciente e que causam a ação subconsciente. Os mais fortes desses recursos são a ação transversal e a supertarefa. Pegue duas ou três ou quatro ou cinco falas. E agora você diz: "Eu quero chamar atenção." E o outro dirá: "Eu tento entender o que me falam." A primeira tarefa aqui será absorvida pela segunda, e a terceira tarefa absorverá a segunda e todas, finalmente, serão absorvidas pela supertarefa.

Se você encontrar um ator que se agarra fortemente à supertarefa e segue a ação transversal, então as tarefas restantes serão realizadas subconscientemente.

N. N. Litóvtseva. Não está claro para mim como cada tarefa anterior é absorvida pela posterior.

K. S. Por exemplo:

— O que você diz, Iago?

— Eu pensei que tivesse algo lá. Qual é a tarefa de Iago?

N. N. Litóvtseva. Levantar suspeitas.

K. S. E a de Otelo?

N. N. Litóvtseva. Descobrir o que está acontecendo.

K. S. E em seguida, qual é a tarefa? Otelo está rindo das palavras de Iago: "É uma bobagem!" Para onde sumiu a primeira tarefa? A segunda engoliu a primeira. Então, vá deste jeito para frente. Se você tiver uma forte tarefa, a de sacrificar a vida em prol de um ideal de mulher, se você pronunciar cada frase em prol disso, então você verá como é ridículo admitir em relação a Desdêmona aquilo que Iago fala dela. Você vai rir! Mas se você sentir alguma coisa que se pareça com a verdade naquilo que Iago astuciosamente colocará, sua confusão será imensa! Tudo se desenvolverá por si só, se você mantiver firmemente a supertarefa e a ação transversal.

[...]

De que tipo de artista precisamos: com um conhecimento amplo ou limitado? Inteligente ou estúpido?

Com o conhecimento mais amplo que existe e o mais culto! Todo o tempo quero ensinar às pessoas como olhar para a vida e o que pegar da vida. Na maioria dos casos, as pessoas olham, mas não conseguem ver muitas coisas; e eu quero ensiná-las a enxergar a vida.

Dizem que eu não estou interessado na peça. Encenamos juntos com você, Vassíli Grigórievitch, *Almas mortas* e *Talentos e admiradores*. Na direção literária, segui você. Quando me disse que estava errado do ponto de vista literário, mudei minhas tarefas. Mas a questão é a seguinte. Espremi do ator aquele material a partir do qual ele poderia criar o papel. E não posso espremer dele nada mais. Mas o material não está completo. Dizem que esse papel precisa que se tenha tanto (*mostra com as mãos a amplitude*), mas o ator tem somente isso (*mostra o espaço bem menor*). O diretor, mais inclinado à literatura, dirá que é necessário trabalhar mais no papel. E eu digo: não trabalhe mais porque aquilo que você adicionará somente será "uma argila bruta". Talvez seja importante para o diretor, mas é prejudicial para o grupo. Para mim, o crescimento do grupo é mais importante. Se o espetáculo não ficar exatamente assim como é necessário, não será tão ruim, mas, por outro lado, o ator estará crescendo. E se o ator morrer por causa da falsidade da atuação, então cometeremos o crime maior. Eu nunca me permito impor resultados ao ator; se os atores trabalham sobre o papel de maneira não orgânica, então não se pode trabalhar no lugar deles. Deve-se dizer com ousadia: "Nós não podemos fazer mais do que isso". Caso contrário, o trabalho será dirigido apenas para aqueles críticos que não entendem a arte teatral.

[...]

Por que os espectadores vêm pela segunda vez ao mesmo teatro para assistir exatamente a este espetáculo? Então, alguma coisa distingue este teatro. Quando os espetáculos de Tchékhov estavam em alta, será que o público percebia o subtexto? O subtexto revelava-se por si mesmo. Os momentos profundos na atuação do ator em algum momento penetram na alma do espectador e deixam suas sementes. Depois elas se abrem, seja no dia seguinte ou depois de um certo tempo.

Faz tempo que não vejo espectadores espontâneos. No início da revolução havia um público bom, mas depois os espectadores foram estragados, porque foram confundidos. Eles deixaram de entender o que era bom e o que era ruim. Ficaram acostumados às cores gritantes e a todo tipo de truques. Você põe tudo diante do nariz do público e ele, sentado, parece dizer: "Mostre, mostre!"

Talvez seja muito importante encenar Ibsen para fazer o público ouvir, ver e perceber. Os espectadores estão acostumados a que tudo seja mostrado para eles; estão tão acomodados nas cadeiras que se inclinam para trás. E é necessário que eles estejam sentados assim (*mostra a pose de atenção*). O público foi muito estragado. Após a revolução vieram pessoas novas, espontâneas, que gostavam disto e daquilo, mas depois lhes disseram: "Aquilo de que você gosta não presta para nada". O espectador de mente aberta, espontâneo, ficou desorientado.

Eu entendo que o público deve estar ligado ao ator. O silêncio especial, a atenção — eu não sei se existem agora entre o nosso público. Antes era muito perceptível. Às vezes acontecia de eu voltar aos bastidores e ter vergonha de olhar nos olhos dos atores porque o público riu em um momento em que não deveria haver riso. Ou seja, o ator não conseguiu transmitir a mensagem. Mas agora dizem: "Puxa, que bacana! Legal!"

[...]

É muito difícil para o ator quando ninguém o orienta, ou seja, não há um verdadeiro público. Por isso ainda é mais necessário que o ator fique motivado no palco pela supertarefa e pela ação transversal.

[...]

L. M. Leonídov. Como precisamos falar com os atores: na mesma língua dos diretores, cientificamente, ou simplesmente, sem usar qualquer um desses termos?

K. S. Sou a favor da ciência, mas no seu devido tempo; o diretor provavelmente deve estar familiarizado com a ciência. Até recentemente se fazia uma distinção entre a mente, a vontade e o sentimento, tudo era claro. De repente, a ciência separou a mente em representação e julgamento. Eu não entendia por que era necessário até ter-me acostumado com tal divisão. Percebi que quando uma pessoa fala sem visualização, a fala está morta. Eu já pensava assim mesmo, e não foi a ciência que me ensinou isso, mas a própria vida. Concordo que não é preciso usar a linguagem da ciência para falar com o ator.

[...]

Estou procurando caminhos para atingir o estado criador, e acho que os encontrei. Como chegar à supertarefa por meio da ação física? O ator não ficará frio porque ele não parte de um esquema seco, mas da emoção: "O que eu faria nestas circunstâncias propostas?"

E. S. Telechova. E é o senhor que deve comunicar ao ator a supertarefa? O senhor mesmo a conhece?

K. S. Às vezes eu não sei e tenho medo de a definir antecipadamente. Tenho alguma ideia, para a direita ou para a esquerda. Mas estou à procura daquele procedimento lógico que nos empurraria a todos para aquela mesma supertarefa necessária e não para a outra.

L. M. Leonídov. O senhor decifra a supertarefa que foi concebida pelo autor. Se nós, ambos, atuássemos a mesma personagem, o prefeito,[10] deveríamos ter a mesma supertarefa?

K. S. A mesma, mas a sua é um pouco diferente. A sua é rosa-azulada e a minha é rosa-esverdeada.

---

[10] Trata-se da personagem da peça *O Inspetor geral*, de Nikolai Gógol.

L. M. Leonídov. Caminhamos por corredores diferentes, mas chegaremos ao mesmo ponto?

K. S. É o mesmo na minha e na sua representação; a diferença será porque é o resultado da sua vida e da minha vida, de todas as memórias emocionais.

L. M. Leonídov. Da vida da personagem prefeito?

K. S. A vida do prefeito tornou-se a sua vida. Na sua reflexão, será um pouco diferente do que na minha.

E. S. Jivótova. É possível atuar o mesmo papel de modo diferente?

K. S. Se o ator realiza a supetarefa e a ação transversal, então, é possível. Se as viola, então é impossível. Você deve realizar a ação transversal e a supertarefa, mas os caminhos que escolherá podem ser diferentes. Se todos atuassem da mesma maneira, seria muito entediante assistir. Antes iam para assistir a um ator no papel de Hamlet e ao outro e comparavam.

V. O. Toporkov. Veja uma coisa interessante: se o senhor me der a tarefa de pegar um rato, eu provavelmente o farei mal. Mas se eu quiser passar um trote em alguém, então poderei fazê-lo bem.

K. S. Crie para cada *étude* tais circunstâncias propostas como se se tratasse de um trote. No entanto, se a supertarefa da sua vida é brincar com o público, esta tarefa não é nem um pouco elevada. A arte é um ato natural e orgânico da natureza, é um processo criativo. Se o ator perde a fronteira entre onde está ele e onde está o papel, então sua arte é verdadeira.

N. Gortchakov. Existem diferentes pontos de vista sobre a arte. Há também uma opinião de que a arte é "o engano que nos eleva".[11]

K. S. Mas, para mim, é preciso acreditar no "engano, que nos eleva".

L. M. Leonídov. "Derramarei as lágrimas sobre a ficção..."[12]

K. S. Se você, o ator, não acreditar na ficção de verdade, eu, o espectador, não vou chorar.

No momento em que o ator está todo fundido no papel, de modo que ele não percebe onde começa o papel e onde termina ele mesmo, é neste momento que começa a verdadeira criação. Então, acontece uma transformação que é absolutamente incompreensível para nós. Quando eu atuava Fámussov,[13] ninguém podia entrar em meu camarim e, quando atuava Ástrov,[14] podiam me visitar. Durante um dia inteiro não consegui me livrar das sensações de Stockmann:[15] não era a posição dos dedos, mas um certo estado leviano. Antes do espetáculo, era difícil me sintonizar com o papel, e depois, era difícil sair.

---

[11] Citação do poema "Herói", de A. Púchkin.

[12] Citação do poema "Elegia", de A. Púchkin.

[13] Personagem da comédia *Desgraça de ter inteligência*, de Aleksandr Griboiédov.

[14] Personagem do drama *Tio Vânia*, de Anton Tchékhov.

[15] Personagem do drama *O inimigo do povo*, de Henrik Ibsen.

Agora começaram a entender melhor e mais rápido como abordar o papel. Mas quando chegavam com visitas a Fedótova[16] ou a Ermólova[17] no dia do espetáculo, então saía a empregada e dizia: "A senhora atua hoje!" Como podemos chegar para conversar se à noite elas atuam! Salvini desde as doze horas não recebia ninguém, às cinco já estava no teatro, e o espetáculo começava às oito.

N. N. Litóvtseva. E nossos atores, como loucos, correm de um ensaio para o outro.

K. S. Não é normal.

L. M. Leonídov. O senhor diz que há momentos em que o ator não sabe onde está e onde está o papel. Mas são apenas momentos, e não em todo o espetáculo?

K. S. É o mesmo que na entrada ao subconsciente. Você pode ir para o mar e lá se banhar durante um longo tempo e depois sair de novo. Em algum momento, ouve um barulho no público e você pode entrar na consciência de novo, mas não lhe custa nada se jogar de volta no oceano.

L. M. Leonídov. O ator pode estar intensamente atento ao longo dos quatro atos? Será que existem aqui mais alguns elementos?

K. S. Os grandes atores podem, como Salvini ou Ermólova. Ermólova não tem outros elementos, ela é atenta do início até fim, no papel e nos bastidores.

L. M. Leonídov. O mais importante é que nenhuma palavra no palco tenha sido tagarelada. Cada frase deve ser impregnada de ideia. Mas a que ponto isso é possível ao longo de quatro atos?

K. S. Você pode viver em sintonia com a supertarefa, mas isso não o impede de falar com alguém no intervalo. Você não sai da sua linha. A linha da ação física simples segura muito bem o ator. Você pode facilmente voltar a ela. Mas, evidentemente, quando não existe essa linha, começam os problemas.

Em meu estúdio não tenho talentos incríveis, mas eles sabem como ficar atentos à linha da ação do papel. Em certo momento, lhes disse: "Aqui vocês têm apenas três tarefas: vocês devem se encontrar, conhecer um ao outro e se casar". Vi que eles chegaram a novas adaptações e situações. Tornaram-se atores brilhantes.

N. N. Litóvtseva. Foi o senhor que lhes deu as *mise-en-scènes*?

K. S. As piores *mise-en-scènes* são aquelas que o diretor dá. Vi como os atores ficavam de costas para mim, faziam algo, falavam e eu entendia tudo. Não consigo inventar *mise-en-scènes* dessas. Os artistas estavam vivendo e realmente agindo. Quero chegar a espetáculos sem *mise-en-scènes* fixas. Por exemplo, hoje aqui está a parede, está aberta, e amanhã virá um ator e não vai saber qual parede estará aberta. Pode vir ao teatro e o pavilhão estará colocado de um jeito diferente do de ontem, e todas as *mise-en-scènes* são mudadas. E o fato de o ator precisar procurar improvisando novas *mise-en-scènes* dará muitos momentos interessantes e inesperados. Nenhum diretor vai inventar tal tipo de *mise-en-scènes*.

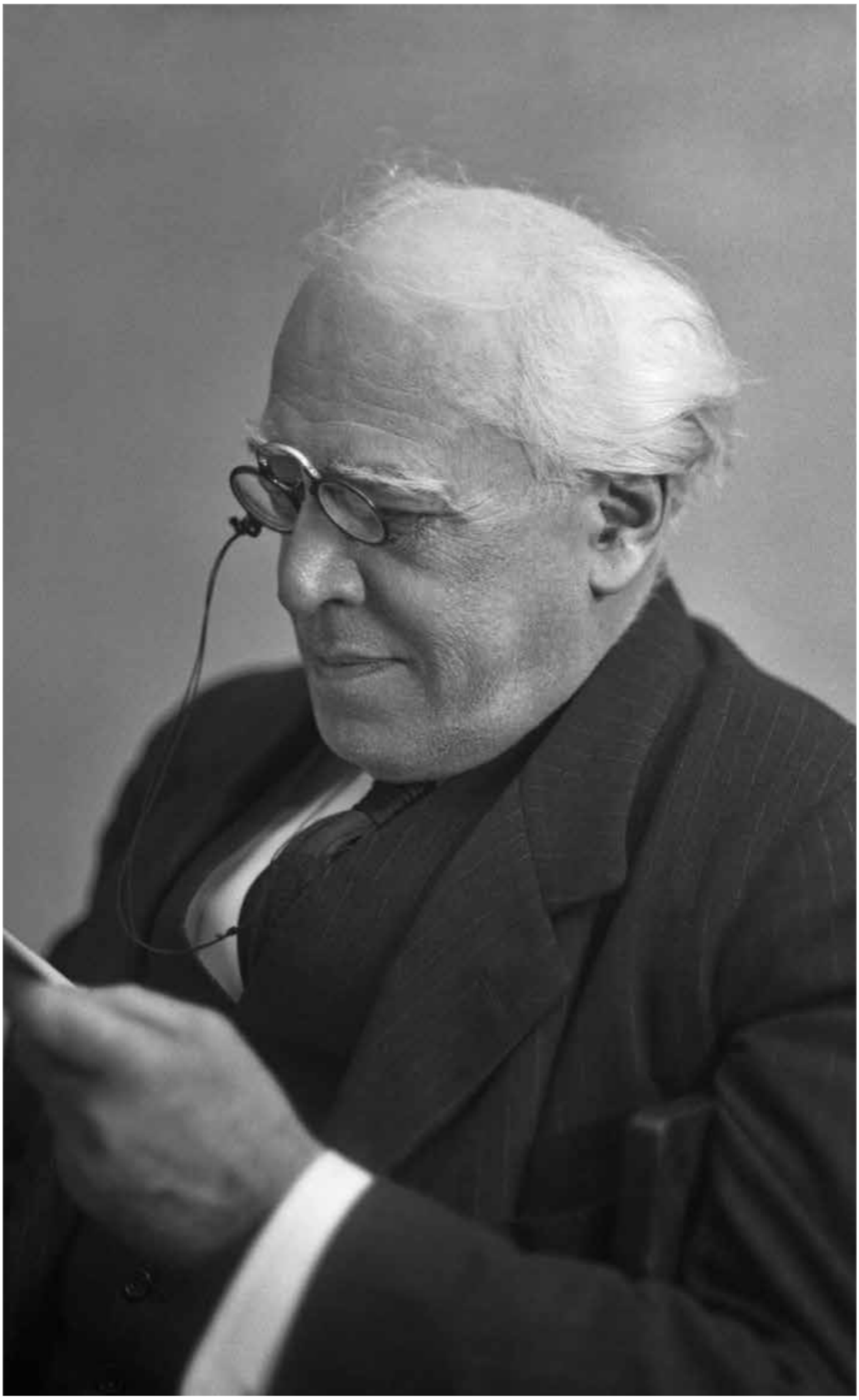
---

[16] Glikéria Fedótova (1846-1925), atriz russa.

[17] Maria Ermólova (1853-1928), segundo Stanislávski, foi uma das maiores atrizes que ele viu em sua vida.

V. G. Sakhnóvski. Seria bom se todos tivessem a mesma formação, o mesmo treinamento e os mesmos sentimentos internos de verdade. Mas se uma das doze pessoas caiu de paraquedas, todos ficarão perdidos.

K. S. Todo o segredo aqui está na supertarefa e na ação transversal. Aqui tenho uma aluna, ela era uma criança de rua. Eu lhe dei a tarefa de olhar para longe e ela mostrou-o maravilhosamente. Ela estava olhando para longe, sorrindo... sentimos que agora o moço olha para ela e vai na direção dela... não, não foi na sua direção... Esperança e decepção... Apenas uma atriz estrangeira podia fazer do mesmo jeito, com este nível de perfeição. De onde vem isso? Vem da verdadeira vivência interior.



Konstantin Stanislávski (1922).

Capítulo 7

Conceitos do *Trabalho do ator sobre si mesmo*: vivência

Os fragmentos que formam este capítulo, todos tirados do livro *O trabalho do ator sobre si mesmo Parte 1: O trabalho sobre si mesmo no processo criador da vivência: O diário de um discípulo,*[1] servem para aprofundar alguns dos principais temas e conceitos do Sistema, aproveitando o único livro que foi até o final organizado pelo próprio autor.

Ação[2]

No palco é necessário agir. Ação e atividade são a base da arte dramática, da arte do ator. A própria palavra "drama", em grego, significa "ação". Em latim, é *actio,* que tem o radical *act,* do qual derivam "atividade", "ator" e "ato". Portanto, o drama no palco é ação que se realiza perante nossos olhos, e o ator que sai no palco precisa agir.

Tudo o que acontece no palco deve ter algum objetivo. Mesmo ao ficar sentado, deve-se ter algum objetivo, e não apenas o desejo de se mostrar para o público. Mas isso não é fácil, e é necessário aprender.

A imobilidade daquele que está sentado no palco não implica sua passividade. Pode-se ficar imóvel e apesar disso agir verdadeiramente, não no exterior (fisicamente) mas no interior (psiquicamente). E não só isso. Muitas vezes a imobilidade física provém da intensiva ação interior, que é especialmente importante e interessante na criação. *O valor da arte é definido por sua essência espiritual.* Por isso, vou mudar um pouco minha fórmula e direi assim: no palco é preciso agir, exterior e interiormente. Com isso realiza-se uma das bases principais da nossa arte: a atividade e a ação da criação e arte cênicas.

---

[1] Stanislávski, K. CO 9. V. 2.

[2] Ibidem, p. 87, 89, 91-93.

Não é necessário correria sem sentido no palco. Lá, não se pode correr por correr, nem sofrer por sofrer. No tablado não se deve agir "em geral", pela própria ação, mas agir com fundamento, com objetivo e de maneira eficiente.

Na escolha da ação, deixem o sentimento em paz. Ele vai aparecer por si só, como resultado daquilo que antes provocou ciúmes, amor ou sofrimento.

Não se pode representar paixões e imagens, mas deve-se agir sob a influência de paixões em imagem.

"Se" mágico[3]

O "se", simples ou "mágico", é a fórmula que Stanislávski encontra para concentrar a ideia de situação ficcional que, vivenciada como real pela imaginação do ator, permite que seu corpo e seus sentimentos reajam de maneira natural, orgânica, propiciando uma presença viva no palco. O mesmo processo, na verdade, é vivido pelo autor, pelo diretor e pelos demais criadores da cena. Cada um reage a um determinado "se" proposto por si mesmo ou pelos artistas que o precederam no processo.

Toda a ação cênica deve ser lógica, coerente, justificada interiormente e possível no plano real.

E a chave para esta ação pode estar no "se".

Antes de tudo, esta palavra é maravilhosa porque inicia todo tipo de criação. "Se" para os atores é como uma alavanca que nos leva da realidade até aquele mundo único em que se realiza a criação. Existem "se" que dão somente o primeiro impulso para o posterior, lógico e coerente desenvolvimento da criação.

Nas peças complicadas entrelaça-se um grande número de "como se" autorais e diferentes que justificam este ou aquele comportamento, este ou aquele ato das personagens. Neste caso, lidamos com "como se" de vários andares, ou seja, com um grande número de suposições e de invenções que se entrelaçam. Por outro lado, o autor, ao criar a peça, diz: "Se a ação se passasse em tal ou tal época, em tal país, em tal lugar e em tal casa; se lá morassem tais pessoas com tal tipo de alma, com tais pensamentos e sentimentos; se eles se encontrassem em tais circunstâncias" etc.

O diretor que encena a peça acrescenta seus "se" à invenção verossímil do autor e diz: se entre as personagens existissem tais tipos de relações, se eles tivessem tais características típicas, se eles vivessem em tais circunstâncias etc. Como se nessas circunstâncias agisse o ator que estivesse em seu lugar.

---

[3] Ibidem, p. 98-103.

O segredo da força de influência do "se" é que ele não fala sobre o fato real, sobre aquilo que existe, mas somente sobre aquilo que poderia existir... "se fosse". Esta palavra não afirma nada. Apenas supõe, faz uma pergunta. É a ela que o ator tenta responder. Por isso a ação e a decisão são conseguidas sem violência e mentira. Na verdade, não afirmei que atrás da porta estivesse um louco. Não menti, ao contrário, usando a própria palavra "se". Admiti com toda a sinceridade que somente tinha sugerido e que, na realidade, ninguém estava atrás da porta. Eu só queria que respondessem sinceramente como agiriam se a invenção sobre o louco se tornasse uma realidade. Tampouco eu lhes propus que tivessem alucinações, não lhes impus meus sentimentos, mas lhes dei uma liberdade total para que cada um vivenciasse naturalmente e sem nenhum esforço. Eu não os obriguei a crer na verdade do acontecimento inventado, entretanto, vocês, por sua própria vontade, aceitaram a possibilidade da existência de tal fato na vida real.

Eis aqui mais uma qualidade nova de "se". Ele desperta no ator uma atividade interior e exterior e também consegue isso sem violência, com recursos naturais. A palavra "se" é um estímulo à nossa atividade criadora interior. Na realidade, assim que você disse a si mesmo: "O que eu faria e como me comportaria se a hipótese do louco fosse de verdade?", nasceu dentro de você uma atividade. Em vez de uma resposta simples a esta pergunta, as características de sua natureza de ator impulsionaram-no para a ação. Sob sua pressão, você começou a realizar tarefas. Entretanto, um sentimento real, humano, de autopreservação, guiou seus atos, do mesmo modo como acontece na vida real.

O "se", mágico ou simples, é o ponto de partida da criação. Ele dá o primeiro impulso para o posterior desenvolvimento do processo de criação do papel.

Circunstâncias propostas[4]

Circunstâncias propostas são "a fábula da peça, seus fatos, acontecimentos, época, tempo e lugar da ação, condições de vida, o entendimento da peça por nós, atores e diretor, nossos acréscimos, *mise-en-scènes*, a montagem, cenário e figurinos do artista, adereços, luz e som etc.: tudo o que é proposto para que os atores levem em conta na criação.

"As circunstâncias propostas", assim como o "se", são suposições, "uma invenção da imaginação". Ambos têm a mesma origem: "as circunstâncias propostas" são iguais a "se", enquanto o "se" é o mesmo que "as circunstâncias propostas". Um é suposição ("se") e o outro lhe é suplementar ("as circunstâncias propostas"). O "se" sempre começa a criação e "as circunstâncias propostas" a desenvolvem. Um não pode existir sem o outro. Mas suas funções são um pouco diferentes: o "se" dá um impulso à imaginação adormecida, enquanto "as circunstâncias propostas" criam o fundamento para o próprio "se". E ambos, juntos ou separados, ajudam a criar um estímulo interior.

---

[4] Ibidem, p. 104-107.

Na prática, teremos mais ou menos o seguinte programa: antes de tudo, vocês terão de imaginar todas as "circunstâncias propostas" fornecidas pela peça, pela encenação do diretor e de seus próprios sonhos artísticos. Todo este material criará uma visão geral da vida da personagem nas circunstâncias que o cercam... É preciso acreditar muito sinceramente na possibilidade concreta desta vida na própria realidade: é preciso habituar-se a ela até o ponto de sentir que esta vida alheia é sua. Se conseguirem isso, então, será criada dentro de vocês a verdade das paixões ou a veracidade do sentimento.

O segredo deste processo está em não violentar em absoluto seu sentimento; deixá-lo livre, não pensar sobre a "verdade das paixões", porque essas "paixões" não dependem de nós, mas aparecem por si só. Elas não se submetem nem à ordem, nem à violência.

Que toda a atenção do ator dirija-se às "circunstâncias propostas". Vivam nelas sinceramente e então a "verdade das paixões" será criada dentro de vocês por si só.

A criação seguindo um tema de outra pessoa, às vezes, é mais difícil do que a criação de sua própria invenção. Conhecemos exemplos de peças ruins que ganham reconhecimento universal graças a sua recriação por um grande ator. Sabemos que Shakespeare recriava as novelas de outros autores. E nós recriamos as obras dramáticas abrindo nelas aquilo que está oculto sob as palavras; colocamos no texto de outro nosso subtexto e estabelecemos as nossas próprias relações com as pessoas e as condições de sua vida; filtramos dentro de nós todo o material recebido do autor e do diretor; de novo, elaboramo-lo dentro de nós, fazemo-lo renascer e complementamos com nossa imaginação. Nós fazemos dele uma parte nossa e mergulhamos dentro dele psíquica e fisicamente; fazemos nascer dentro de nós a "verdade das paixões"; elaboramos no resultado final de nossa criação uma ação verdadeiramente produtiva e estreitamente ligada com a profunda ideia da peça; criamos personagens vivas e típicas com paixões e sentimentos do caráter representado.

Atuação em geral[5]

A verdadeira arte e uma atuação "em geral" não são compatíveis. Uma elimina a outra. A arte gosta de ordem e de harmonia, enquanto "em geral" é desordem e caos.

"Em geral" é caótico e sem sentido. Por isso, introduzam em sua interpretação mais planejamento e mais seriedade em relação àquilo que é feito no palco. Isso elimina tanto a superficialidade quanto a leviandade.

"Em geral" é caótico e sem sentido. Introduzam no papel lógica e coerência e isso eliminará os traços ruins do "em geral".

---

[5] Ibidem, p. 109-110.

"Em geral" começa tudo e não acaba nada. Introduzam em sua interpretação o acabamento. É isso mesmo que vamos fazer durante todo o curso do Sistema, no processo de seu aprendizado, para que, no resultado final, no palco, em vez de ação "em geral", sempre elaboremos uma ação humana verdadeira, produtiva e racional.

Por enquanto, tentaremos entender como aprender a agir no palco não à maneira do ator ("em geral"), mas à maneira humana (simples, natural, organicamente correta e livre), assim como exigem as leis da natureza viva e orgânica, e não as convenções teatrais.

Tudo isso serve para aprender como expulsar do Teatro (com maiúscula) o teatro (com minúscula)".

Este é um dos sonhos essenciais de todo o Sistema de Stanislávski. O objeto do primeiro livro: a arte de se aproximar dos "elementos" da atuação, de combiná-los entre si e de fazer com que interajam. Que elementos são esses? O "se", "as circunstâncias propostas" e as ações internas e externas.

Imaginação[6]

Vocês sabem agora que nosso trabalho cênico começa com a introdução, na peça e no papel, do "se" mágico, que é uma alavanca que transfere o ator da vida cotidiana ao plano de imaginação. A peça e o papel são invenções do autor, são uma série dos "se" mágicos e de "circunstâncias propostas", inventados pelo autor. A verdadeira realidade não existe no palco, a verdadeira realidade não é arte. A última, por sua própria natureza, precisa de invenção artística que, antes de tudo, é apresentada pela obra de autor. O objetivo do ator e de sua técnica criadora é transformar a invenção da peça na realidade cênica. Neste processo, um grande papel cabe à nossa imaginação.

A imaginação cria o que existe, o que acontece, o que conhecemos; a fantasia, por sua vez, nos mostra aquilo que não conhecemos, o que jamais existiu ou existirá na realidade. Ainda que, talvez, pudesse vir a acontecer. Quem sabe? Quando a fantasia do povo criou o tapete mágico, quem poderia imaginar que viríamos a voar em aviões? A fantasia sabe tudo e pode tudo. E, assim como a imaginação, é indispensável ao artista.

O dramaturgo, por melhor que seja, nunca dá ao ator todas as informações que este precisa sobre a peça e as personagens: Será que o dramaturgo fornece tudo o que os atores precisam saber da peça? [...] Será que em cem páginas é possível relatar a vida de todos as personagens? Ou muito fica não relatado? Por exemplo: será que o autor sempre fala sobre aquilo que teria acontecido antes do início da peça e em suficientes detalhes? Será que ele conta detalhadamente aquilo que será quando a peça terminar, e sobre aquilo que acontece nos bastidores de onde vem a personagem e para onde ela sai? Este tipo de comentário é escasso.

---

[6] Ibidem, p. 113-116, 124, 125.

Em todo o trabalho, o nosso aliado mais próximo é a imaginação, com seu "se" mágico e as "circunstâncias propostas". Ela não apenas acrescenta aquilo que não relataram o autor, o diretor e os outros, mas também anima o trabalho de todos os criadores do espetáculo, cuja criação consegue chegar até o público pelo sucesso dos próprios atores.

É importante para o ator ter uma imaginação forte e viva: ele precisa dela em cada momento de seu trabalho artístico e de sua vida no palco, tanto durante o processo do estudo do papel quanto no momento da representação.

No processo da criação, a imaginação é o líder que leva atrás de si o próprio artista.

"Eu existo", em nossa língua, indica que me coloquei no centro das condições imaginárias, sinto que me encontro no meio delas, que existo no mais denso dos mundos de objetos imaginários, e que começo a atuar em meu próprio nome, por minha própria conta e risco.

Na natureza tudo é lógico e coerente (com algumas exceções), e assim deve ser também o que a imaginação inventa. Não me surpreende que sua fantasia tenha se negado a seguir uma linha carente de premissas lógicas.

Visualização[7]

E é aí que o trabalho da imaginação é primordial para o ator. E se ele não a tiver, que trate de desenvolvê-la, sob a pena de se transformar simplesmente em um peão de cena, à mercê da imaginação dos outros, isto é, do diretor. A imaginação não deve ser forçada, mas estimulada. Não deve ser trabalhada sem objetivo claro e interessante. E seus pensamentos devem ser ativos, isto é, ligados a ações. Porque o ator precisa de uma imaginação ativa, não passiva. Em primeiro lugar, precisamos ter uma série contínua de "circunstâncias propostas" em meio às quais se desenvolve a vida do *étude*; em segundo lugar, repito, precisamos de uma linha contínua de visualizações ligadas a essas circunstâncias. Ou seja, *precisamos de uma linha de "circunstâncias propostas" ilustradas e não simples*. Por isso, guardem bem na memória, de uma vez por todas, que, durante cada um dos momentos em que estamos em cena, isto é, durante cada um dos momentos em que se desenrola o desenvolvimento exterior ou interior da peça e sua ação, o ator deve ver ou aquilo que acontece fora dele, na cena (ou seja, as circunstâncias externas propostas — criadas pelo diretor, pelo cenógrafo e por outros criadores do espetáculo), ou ver aquilo que acontece dentro dele, na imaginação do próprio ator, ou seja, as visualizações que ilustram as circunstâncias propostas da vida da personagem. Forma-se com esses momentos uma linha contínua de visualizações internas e externas, uma espécie de filme. E enquanto estivermos atuando de maneira criativa, esse filme continua sem parar, refletindo na tela de nossa visualização interna as circunstâncias propostas ilustradas da personagem nas quais o ator, intérprete da personagem, vive na cena, por própria conta e risco.

---

[7] Ibidem, p. 129-142.

Essas visualizações criarão dentro de nós uma disposição de ânimo correspondente. Ela influenciará sua alma e despertará uma vivência correspondente.

Nossas sensações e vivências são inapreensíveis, caprichosas, variáveis e não se pode submetê-las a uma "fixação", como dizemos em nossa língua. A visualização é mais acessível. Suas imagens se gravam mais livre e fortemente em nossa memória visual e voltam a renascer em nossas representações.

Além disso, as imagens visuais de nossos sonhos são, apesar de sua transparência, mais reais, mais perceptíveis, mais "materiais" (se é que se pode dizer isso de um sonho) do que as representações e sensações sugeridas de um modo confuso por nossa memória emocional. Deixemos que essas imagens visuais, mais acessíveis, nos ajudem a ressuscitar e a consolidar as sensações espirituais, mais distantes, menos estáveis.

Que o filme de imagens mantenha em nós um estado de ânimo adequado, análogo ao que existe na obra. E que elas, ao penetrarem em nosso espírito, provoquem as vivências correspondentes, impulsos, aspirações e as próprias ações.

Eis por que para cada papel são necessárias as circunstâncias propostas, não em sua forma simples, mas ilustradas por nós.

Em meu método para fazer trabalhar a imaginação de um aluno há certos pontos que devem ser notados. Se a imaginação permanece inativa, faço uma pergunta simples. Não é possível o aluno não responder. E o aluno responde — às vezes, uma bobagem, só para que o deixem em paz. Não aceito esse tipo de resposta. Então, a fim de dar uma resposta mais satisfatória, deve-se ou ativar sua imaginação ou aproximar o assunto à sua mente por meio de uma argumentação lógica. O trabalho da imaginação frequentemente é preparado e dirigido por este tipo de atividade lógica e mental. E, finalmente, o aluno começa a enxergar algo em sua memória ou em sua imaginação; apareceram as imagens visuais. Cria-se um instante de iluminação. Depois, outra pergunta, e o processo se repete. Então, se cria o segundo curto momento de iluminação e, depois, o terceiro. Assim eu mantenho e prolongo esta iluminação provocando uma série inteira de visualizações vivas até transformá-las em quadro geral da vida imaginária. Tanto faz se ela, por enquanto, não é interessante. O mais importante é que ela tenha sido desentranhada das visualizações internas do próprio aluno. Uma vez que se consegue isso, ele mesmo pode repetir o processo duas, três ou muitas vezes.

A pergunta "para quê?" é muito importante, porque nos obriga a esclarecer o objetivo de nossas aspirações, e este nos aponta o futuro e nos impulsiona para a atividade, para a ação.

No palco é necessária a ação. É preciso despertá-la com uma tarefa e uma aspiração a essa tarefa. Para isso, são necessárias novas "circunstâncias propostas" com o mágico "se", novas excitantes fantasias da imaginação.

Cada invenção criada pela imaginação deve ser argumentada com precisão e firmemente estabelecida. As perguntas (*quem, quando, onde, por quê, para quê, como*) que nos fazemos para despertar nossa imaginação nos ajudam a criar uma imagem cada vez mais definida da vida que só existe na ilusão. É claro que existem casos em que essa imagem se cria espontaneamente, sem que nossa atividade mental intervenha, sem perguntas auxiliares, de modo intuitivo. Mas vocês mesmos poderiam convencer-se de que não é possível confiar na atividade da imaginação solta, por si mesma, nem mesmo quando nos é dado um tema determinado para fantasias. É inútil fantasiar "em geral", sem um tema clara e firmemente proposto.

Nossa arte exige do ator que toda a sua natureza intervenha ativamente, que se entregue de corpo e alma ao papel. O que fazer? Façam-se a pergunta que agora já conhecem bem: "Que faria eu se aquilo que minha imaginação criou se convertesse em realidade?" Já sabem por sua própria experiência que, devido à particularidade da nossa natureza artística, essa pergunta nos estimula a responder com a ação. E esta é um excelente estímulo para a imaginação.

Todos e cada um dos nossos movimentos em cena e cada palavra deve ser o resultado da vida correta da imaginação.

Se disseram falas ou executaram algo em cena mecanicamente, sem ter a consciência de quem eram, de onde vieram, por quê, o que quiseram, aonde iriam daqui e o que fariam lá, significa que atuaram sem imaginação. E então esse trecho de sua permanência em cena — seja ele pequeno ou grande — não foi para vocês verdadeiro, pois agiram como máquinas a quem foi dada corda, como autômatos.

Atenção cênica[8]

Para se esquecer da plateia é preciso se interessar pelo que existe no palco. O artista necessita de um objeto de atenção, e este não deve estar na plateia, e sim no palco, e quanto mais chamativo for o objeto, mais atrairá a atenção do artista.

Não há um só instante na vida de um homem em que sua atenção não se sinta atraída por algum objeto.

E quanto mais interessante for o objeto, maior será o seu poder sobre a atenção do artista. Para distraí-lo da plateia, é necessário introduzir-se habilmente um objeto interessante aqui, no palco.

A atenção dirigida a um objeto desperta uma necessidade natural de fazer algo com ele, enquanto a ação faz a atenção se concentrar ainda mais no objeto. Desse modo, a atenção, se unindo e se entrelaçando com a ação, criará um forte vínculo com o objeto.

---

[8] Ibidem, p. 149-183.

O *círculo de atenção*. Já não se trata de mais um ponto, mas de todo um setor de pequena extensão e que compreende vários objetos independentes. O olhar vai passando de um a outro, mas não sai dos limites traçados pelo círculo de atenção.

O estado que você está experimentando agora é o que chamamos de *solidão em público*. Esse estado é público porque estamos todos aqui. É solidão porque está separado de nós pelo pequeno círculo de atenção. Em um espetáculo, diante do olhar de milhares de pessoas, o artista pode se fechar sempre em sua solidão, como um caracol em sua concha.

Outro recurso técnico que ajuda a dirigir a atenção é: à medida que o círculo aumenta, deve também aumentar sua área de atenção. No entanto, esta só pode continuar crescendo na medida em que consiga manter a linha imaginária que bordeia o círculo. Assim que seu limite começar a vacilar e a dissipar-se, vocês devem retroceder rapidamente a um círculo menor, capaz de ser abarcado por sua atenção visual.

Mas justamente neste momento é que costuma ocorrer uma catástrofe: a atenção desliza para fora de nosso poder e se dissolve no espaço. É necessário voltar a atraí-la e a dominá-la. Para isso recorram o mais cedo possível à ajuda de um objeto-ponto; por exemplo, essa lâmpada que está em cima da mesa e que acaba de ser acendida. [...]

Agora, quando tiverem se assegurado do ponto, rodeiem-no com um pequeno círculo na luz com a lâmpada no centro. Desenhem depois um círculo médio de atenção na luz e, dentro dele, outros círculos menores.

Para explicar melhor o que é círculo de atenção e o estado da "solidão pública", Stanislávski conta uma parábola hindu. Aqui detectamos mais uma vez a influência de seu conhecimento das práticas e ideias da ioga na elaboração de exercícios do Sistema, especialmente no que tange ao treinamento da atenção e da concentração.

Um marajá queria escolher um ministro. E anunciou que só escolheria o homem que pudesse caminhar pela borda do muro da cidade, levando na mão uma grande jarra cheia de leite, sem derramar uma só gota. Vários tentaram, mas fosse por susto ou distração, ou porque alguém lhe gritava, terminaram por derramar o leite.

— Esses não são ministros — disse o marajá.

Mas depois veio um que não desviou a vista da jarra cheia, apesar dos gritos, das tentativas de assustá-lo e dos demais ardis.

— Fogo! — ordenou o soberano.

Dispararam, mas não conseguiram fazer o homem derramar o leite.

— Este é um verdadeiro ministro — disse o marajá.

— Você ouviu os gritos? — perguntaram-lhe.

— Não.

— Não percebeu quando tentaram assustá-lo?
— Não. Eu estava olhando para o leite.
— Ouviu os tiros?
— Não, meu soberano. Eu estava olhando o leite.

Isso é que chamamos de estar no círculo! Isso é uma atenção verdadeira e, ainda por cima, não no escuro, mas com luz! Tentem realizar esse exercício em plena luz do palco.

Ao deitar-se, quando forem apagar a luz, criem o hábito de examinar diariamente todos os aspectos do dia transcorrido, buscando chegar até o último detalhe nas suas recordações, isto é, quando pensarem no café da manhã ou no almoço, tratem de lembrar e ver não só a comida, mas também as vasilhas em que foram servidos os pratos, e a disposição deles na mesa. Recordem os pensamentos e as sensações interiores suscitadas pela conversa à mesa e pelo sabor dos alimentos. Outras vezes, pensem já não no dia que acabou, mas nos momentos mais distantes da sua vida.

Examinem de modo ainda mais pormenorizado os apartamentos, quartos, lugares onde já viveram ou passearam, e ao se lembrar de determinados aspectos, detenham-se mentalmente neles. Isto fará com que retornem a uma sucessão de ações que já lhes foi muito familiar e a um cotidiano de um tempo passado. Recuperem também os detalhes das ações com sua atenção interior.

Procurem se lembrar com a maior clareza possível dos seres próximos, vivos ou mortos. Em todo esse trabalho um grande papel é dado para a atenção, que terá assim novos motivos para se exercitar.

Você sabe que o que atrai a atenção no palco não é o objeto em si, mas o que a imaginação criou. Esta refaz o objeto, e com a ajuda das circunstâncias propostas, o transforma no motivo da atenção. Você deve cercá-lo o mais rápido possível de ficções belas e emocionantes de sua fantasia. Então, a execrável luz de lanterna se transformará em um estímulo para criar.

É preciso saber transformar o objeto e, com ele, a própria atenção, que deve deixar de ser fria, intelectual e racional para se tornar quente, sensorial. Essa terminologia já está incorporada à linguagem atoral. Por outro lado, o termo "atenção sensorial" não é nosso, mas do psicólogo I. L. Lapchin, que o usou pela primeira vez em seu livro *A criação artística*.[9]

O artista deve ser um observador atento não só em cena, mas também na vida real. Deve concentrar-se com todo o seu ser naquilo que o atrai. Deve olhar, não como qualquer pessoa distraída, mas com toda a atenção naquilo que está observando.

---

[9] Ivan Lapchin (1870-1952), filósofo e psicólogo russo. Seu livro *A criação artística* foi editado em Petrogrado em 1923. [Лапшин И. И. Художественное творчество. Пг., 1923.]

Como habituar as pessoas pouco observadoras a captar o que a natureza e a vida lhes apresentam? Antes de tudo, é preciso explicar-lhes como olhar e ver, escutar e ouvir não só o feio, mas também, e principalmente, o belo. O belo eleva o espírito, desperta as melhores sensações e deixa marcas indeléveis na memória emocional. Não existe nada mais belo do que a natureza. E é ela que deve ser contemplada com profunda atenção. Para começar, peguem uma flor ou uma folha, ou uma teia de aranha, o desenho que a geada deixou no vidro da janela etc. Todos são criações de um artista insuperável: a natureza.

Tentem expressar em palavras o que lhes agrada nelas, isto obriga a atenção a penetrar mais profundamente no objeto observado, avaliá-lo de um modo mais consciente e tratar de captar a sua essência. E não evitem o lado escuro da natureza. Não se esqueçam de que no meio dos fenômenos negativos há positivos, que no mais feio está também o belo, assim como no mais belo está também o feio. Mas o verdadeiramente belo não tem medo do feio. Não é raro que o último apenas realce melhor o belo.

Busquem os dois, definam ambos com palavras, aprendam a distingui-los.

Pode acontecer de a vida interior da pessoa que observamos só ser acessível a nossa intuição, e não a nossa consciência. Neste caso, há que se penetrar nos esconderijos mais profundos de outras almas e buscar aí o material para a criação, recorrendo, por assim dizer, às antenas do próprio sentimento.

Nesse processo intervém a mais sutil observação de origem subconsciente. Habitualmente, nossa atenção não tem penetração suficiente para buscar materiais em outras almas humanas.

Se eu lhes dissesse que com nossa psicotécnica atoral já estaríamos em condições de continuar este processo, estaria mentindo, e essa mentira não traria nenhum benefício prático para o nosso trabalho.

No complexíssimo processo de buscar o delicado material emocional da criação que está inacessível à nossa consciência, devemos nos basear em nossa sabedoria e nas experiências da vida diária, na sensibilidade e na intuição.

Relaxamento muscular[10]

Enquanto existe tensão física, não se pode falar em sensações corretas e sutis, nem em uma vida espiritual normal da personagem. Por isso, antes de iniciar a criação, é necessário colocar em ordem os músculos para que não paralisem a liberdade de ação.

O artista, como o bebê, deve aprender tudo desde o princípio; a olhar, andar, falar etc. Tudo isso sabemos fazer na vida cotidiana, mas, desgraçadamente, na maior parte dos casos, fazemos tudo isso muito mal, não como estabelece a natureza.

---

[10] Stanislávski, K. CO 9. V. 2, p. 186, 191, 196-198.

A natureza guia o organismo vivo melhor do que a consciência ou a famosa técnica do ator.

Compreende-se então que em cena, para cada posição do corpo, correspondem, *grosso modo*, três momentos:

Primeiro: tensão desnecessária, inevitável em cada nova postura, ou pela emoção devida à aparição em público.

Segundo: liberação mecânica da tensão desnecessária, mediante o controle.

Terceiro: fundamentação ou justificativa da postura, no caso de ela mesma não despertar a fé do ator.

Tensão, relaxamento, justificativa.

Um objetivo vivo e uma ação verdadeira (reais ou imaginários, mas apropriadamente fundados nas circunstâncias propostas, nas quais o próprio artista criador sinceramente acredita) fazem a natureza trabalhar sem empecilhos. Só ela pode dirigir corretamente nossos músculos, colocá-los na tensão correta ou relaxá-los.

Trechos e tarefas [11]

Tarefa aqui substitui a expressão "objetivo", que habitualmente se utiliza em português, ao se tratar de Stanislávski. Estamos de acordo com Jorge Saura, tradutor da versão espanhola de *O trabalho do ator sobre si mesmo no processo criador de vivência*: "Este termo habitualmente é traduzido como objetivo, mas considero mais adequado traduzi-lo como tarefa por duas razões: em primeiro lugar, é tradução literal da palavra russa empregada por Stanislávski, e, em segundo lugar, objetivo induz a pensar em um resultado a alcançar, enquanto que tarefa sugere um processo que deve ser percorrido em todas suas etapas, ideia mais próxima da teoria stanislavskiana."[12] E, também, há de se acrescentar que Stanislávski usa dois termos diferentes: "zadatcha/задача" (tarefa) e "tsel /цель"(objetivo), porém, as traduções indiretas das obras de Stanislávski que juntaram dois conceitos stanislavskianos em um termo só — o objetivo — criaram uma recorrente imprecisão e até confusão no entendimento de "tarefas" e "objetivos" do Sistema, o que nos parece primordial.

O texto, qualquer texto, pode e deve ser dividido em unidades. Cada unidade se caracteriza por consistir em uma única e orgânica tarefa que a personagem tem em mente e que, por si, cria o "se" e as "circunstâncias propostas". No entanto, há tarefas que atravessam mais de uma unidade.

---

[11] Ibidem, p. 208-219.

[12] Stanislávski, K. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Tradução e notas de Jorge Saura. Barcelona: Alba, 2003, p. 149.

Aceita-se a divisão da peça e do papel em trechos pequenos apenas como medida transitória. A peça e o papel não podem ficar por muito tempo em uma forma tão fragmentada, em estilhaços. Uma estátua quebrada ou um quadro cortado em fragmentos não constituem obras de arte, por mais bonitas que sejam suas partes. Só durante o processo preparatório utilizamos trechos pequenos, mas no momento da criação nós os reunimos em outros maiores, até chegar ao volume máximo e a seu número mínimo; assim fica mais fácil abarcar, por meio deles, a obra e o papel em suas totalidades.

Em resumo, os trechos grandes, se bem elaborados, podem facilmente ser assimilados pelos artistas. Esses trechos, distribuídos por toda a obra, cumprem para nós o papel de canal: nos indicam o caminho correto, pois nos conduzem por entre os perigosos bancos de areia e arrecifes, entre os complexos fios da obra, nos quais é tão fácil se perder.

Que tormento é entrar em cena com um papel mal analisado e mal elaborado, não dividido em trechos definidos! Como é difícil atuar neste tipo de espetáculo, como é cansativo para o ator, como se torna interminável, assustando por sua magnitude! É muito diferente a sensação que produz um papel bem preparado e estudado. Ao se maquiar, o ator pensa apenas no próximo trecho que segue, e isso, óbvio, em ligação com toda a peça e seu objetivo final. Ao atuar o primeiro trecho, passa sua atenção para o segundo, e assim sucessivamente. O espetáculo assim parece fácil.

Em cada trecho há uma tarefa criadora. A tarefa nasce organicamente de seu trecho ou, ao contrário, o cria.

A vida, as pessoas, as circunstâncias, nós mesmos colocamos o tempo inteiro uma série de obstáculos diante de nós mesmos e dos outros e abrimos caminho através deles. Cada um desses obstáculos cria uma tarefa e uma ação necessária para superá-lo.

Em cada momento da vida o homem quer alguma coisa, tende em direção a alguma coisa e conquista algo. [...]

A criação cênica consiste em propor-se grandes tarefas e uma ação autêntica, criadora, orientada em direção a um fim, para realizá-las. No que diz respeito ao resultado, ele se cria por si mesmo, se tudo o que vem antes tiver sido cumprido corretamente.

Os erros da maioria dos atores consistem em não pensar na ação, mas apenas em seu resultado. Ao evitar a ação em si, eles tendem ao resultado pelo caminho direto. Assim se obtém uma atuação forçada dos resultados e uma violação que só podem levar ao ofício.

No palco, aprendam e habituem-se a não forçar o resultado, mas a realizar as tarefas por meio da ação, de um modo autêntico e coerente, durante todo o tempo em que estejam em cena. É preciso amar suas tarefas e saber descobrir suas ações correspondentes.

Um mesmo texto ou trecho pode sugerir ao ator tarefas diferentes. É preciso, então, distinguir as úteis e necessárias das que podem ser prejudiciais. As características das "tarefas necessárias" são:

1. Antes de tudo, tarefas que estejam do nosso lado das gambiarras, no espaço dos atores, não no dos espectadores. Em outras palavras, as tarefas que estão relacionadas com a peça e estão dirigidas aos atores nos outros papéis, e não à plateia.

2. Tarefas do ator mesmo, como ser humano, análogas às tarefas do papel.

3. Tarefas criadoras e artísticas: isto é, que ajudem a cumprir o objetivo essencial da arte (criar "a vida do espírito humano do papel") e a expressá-la artisticamente.

4. Tarefas vivas, autênticas, ativas, humanas, que impulsionem o papel para a frente, e não teatrais, convencionais, mortas, sem relação com a personagem representada, só para entreter o espectador.

5. Tarefas que sejam críveis para o próprio ator, seus companheiros e o espectador.

6. Tarefas atraentes, que emocionem, capazes de estimular o processo de vivência real.

7. Tarefas precisas, ou seja, típicas do papel representado, relacionadas não de forma aproximada, mas absolutamente definida, com a essência mesmo da obra dramática.

8. Tarefas com conteúdo, que respondam à essência interior do papel, e não superficiais, que se limitem à superfície da obra.

Por mais correta que seja uma tarefa, é importante que seja também uma "isca", que seja atraente para o próprio artista. É necessário que ele goste e se interesse para querer realizá-la. Tal tarefa tem magnetismo e, como um ímã, ela atrai para si a vontade criadora do artista.

Chamamos de *tarefas criadoras* aquelas que têm todas as qualidades necessárias para o artista. Além disso, devem ser acessíveis, realizáveis e estar de acordo com suas possibilidades. Do contrário, forçarão a natureza do artista.

Colocam-se, pois, problemas importantes: Como extrair do trecho as tarefas. A psicotécnica deste processo consiste em pensar para os trechos estudados denominações correspondentes, as que melhor caracterizem sua essência interior. [...]

E o que significa um nome bem acertado, uma designação que define a essência interior do trecho? É sua síntese, seu extrato... Na escolha do nome se encontra a própria tarefa.

Nunca se deve definir o nome de uma tarefa com um substantivo. Reservem o substantivo para nomear o trecho, mas *a tarefa cênica deve ser definida necessariamente por um verbo*.

Sentido da verdade e da fé[13]

Criar a verdade e a fé requer uma preparação que consiste em conseguir que, primeiro, surjam no plano da vida imaginária, na ficção artística, para serem trasladadas depois para a cena. [...]

A verdade na vida é o que existe, o que o homem sabe com certeza. No palco, no entanto, se chama verdade aquilo que não existe na realidade, mas que poderia acontecer.

Para que isso aconteça, tratem sempre de justificar as atitudes e as ações que se desenvolvem em cena com seus próprios "se" e com as circunstâncias propostas. Só nesse tipo de criação poderão satisfazer até o fim seu próprio sentimento da verdade e acreditar na autenticidade das suas vivências.

A este processo chamamos "processo de justificação".

A verdade em cena é aquilo em que cremos sinceramente tanto dentro de nós mesmos como também na alma dos nossos parceiros no palco.

A verdade é inseparável da fé, como a fé o é da verdade. Elas não podem existir uma sem a outra e sem ambas não há nem vivência, nem criação.

Tudo no palco deve ser convincente tanto para o próprio artista quanto para seus parceiros de palco e para a plateia que os assiste. Tudo deve inspirar fé na possiblidade de que existam na vida real sentimentos análogos aos que vive em cena o artista criador. Cada instante de nossa permanência no palco deve estar sancionado pela fé na verdade do sentimento vivido e na verdade das ações realizadas.

Essas são a verdade interior e a fé ingênua nela, que são necessárias para o ator em cena.

Atuo ou estou lutando contra a mentira? [...]

Para verificar se atuam corretamente, façam-se outra pergunta:

Para quem atuei: para mim ou para o espectador ou para o homem vivo que está diante de mim, ou seja, para meu parceiro, que está ao meu lado na cena?

Aquele que, ao criar em cena, não representa, não interpreta mecanicamente, mas atua de um modo autêntico, coerente e, além disso, sem interrupções, aquele que se comunica, não com o espectador, mas com o seu parceiro, esse é o que se mantém no âmbito da obra e do papel, na atmosfera da vida real, na verdade, na fé, no "eu existo". Esse é o que vive a verdade no palco.

O mais perigoso para o meu procedimento, para todo o Sistema, para sua psicotécnica, enfim, para toda a arte, é aproximar-se formalmente de nosso complexo trabalho teatral, fazer uma atuação estreita e elementar. Aprender a dividir as grandes ações físicas em suas partes constituintes, formalmente estabelecer a lógica e a coerência entre essas partes, inventar para elas os exercícios correspondentes, fazê-los com os discípulos sem se preocupar sobre o mais importante, ou seja, sobre como levar as ações físicas à autêntica verdade e fé — é um negócio fácil e lucrativo.

---

[13] Stanislávski, K. CO 9. V. 2, p. 225-227, 231-232, 253, 268.

Que tentação para os exploradores do Sistema!

Não há nada mais insensato e danoso para a arte do que o Sistema pelo Sistema mesmo. Não se pode fazer dele o próprio objetivo, não se pode transformar o meio na essência. Nisso reside a maior mentira.

No palco tudo deve se transformar em verdade autêntica da vida imaginária do ator.

Ações físicas[14]

Em cada ação física há algo de psicológico, e no psicológico há algo de físico.

Um cientista famoso disse que se você tenta descrever seu próprio sentimento, o resultado será um relato sobre uma ação física.

De minha parte, digo-lhe que, quanto mais perto a ação está do físico, menor é o risco de forçar o sentimento.

O procedimento que a prática me ensinou é ridiculamente simples. Consiste em formular-se esta pergunta: "Que faria eu na vida real se caísse em uma inação trágica?" Respondam-me só a essa pergunta, sinceramente, como seres humanos e nada mais.

Como se vê, no terreno do sentimento, recorro também à ajuda da simples ação física.

O segredo do procedimento é, diante da impossibilidade de nos orientarmos sozinhos em meio ao complexo problema psicológico da lógica do sentimento, deixá-lo em paz e passarmos a investigação para outra esfera mais acessível: a lógica das ações. [...]

Ao criar a linha exterior lógica e coerente das ações físicas, chegamos a reconhecer, se observarmos atentamente, que de forma paralela a essa linha surge dentro de nós outra — a linha da lógica e da coerência de nossas sensações. É compreensível: estas, as sensações interiores, engendram inadvertidamente para nós as ações, às quais estão indissoluvelmente unidas à vida das ações.

E aqui há mais um exemplo convincente de que a lógica e a coerência das ações físicas e psicológicas justificadas conduzem à verdade e à fé dos sentimentos.

A verdade das ações físicas e a fé nelas provocam a vida do nosso psiquismo.

"Eu existo"[15]

O segredo principal reside em que a lógica e a coerência das ações físicas e dos sentimentos o conduzem até a verdade; esta desperta a fé, e todo este conjunto dá origem ao "eu existo". E o que significa "eu existo"? Ele significa: existo, vivo, sinto e penso em uníssono com o papel.

---

[14] Ibidem, p. 258-259, 263, 266.

[15] Ibidem, p. 266.

Em outras palavras, o "eu existo" conduz à emoção, ao sentimento, à vivência.

"Eu existo" é a verdade concentrada no palco, quase absoluta.

A criação no palco do estado de "eu existo" é o resultado da qualidade de aspirar a uma verdade cada vez maior, até chegar ao absoluto.

Lá, onde há a verdade, a fé e o "eu existo", inevitavelmente nasce a vivência verdadeira, humana (e não atoral). São as mais fortes "iscas" para o nosso sentimento.

Memória emocional[16]

Memória dos sentimentos? Ou, como a chamaremos daqui em diante, *memória emocional.* Antes, nós a chamávamos, segundo Ribot, "memória afetiva". Agora se abandonou esse termo, e ele não foi substituído por um novo. Mas precisamos de alguma palavra para sua definição, e, por isso, por enquanto, concordamos em chamar de memória emocional a memória dos sentimentos.

Assim como sua memória visual faz com que você consiga reviver diante de seu olhar interior um objeto esquecido há muito, uma paisagem ou uma pessoa, a memória emocional pode fazer reviver emoções já experimentadas. Elas parecem ter se apagado de todo, mas de repente alguma sugestão, uma ideia ou figura conhecida fazem com que as vivências o dominem, às vezes com a mesma força que na primeira vez, às vezes de maneira um pouco mais fraca ou mais forte, igual à da primeira vez ou um pouco diferentes.

O processo de cristalização das lembranças e das sensações se realiza na memória emocional. Todo homem já viu em sua vida um enorme número de catástrofes. Retemos suas memórias, não em todos os seus detalhes, mas apenas os traços que mais nos impressionaram. De várias lembranças daquilo que foi vivido se forma uma recordação vasta, condensada, ampliada, mais profunda sobre os sentimentos parecidos. Nessa memória não há nada de supérfluo; só fica o essencial. É a síntese dos sentimentos homogêneos... É a memória em grande escala. Ela até é mais pura, mais compacta, mais rica de conteúdo e mais penetrante de que a própria realidade.

Por exemplo, ao comparar minha impressão de minha última turnê com as anteriores, vejo que, apesar de ter ficado satisfeito, em certos momentos experimentei pequenas contrariedades que alteraram e reduziram em parte a alegria geral.

As turnês mais antigas não me deixaram tais recordações. A memória emocional as depurou nas tramas do tempo. É bom. Se não fosse assim, os pormenores casuais sufocariam na memória o principal, que se perderia nas insignificâncias. O tempo é um filtro magnífico que purifica as memórias dos sentimentos vivenciados. E, ainda por cima, o tempo é um maravilhoso artista. Ele não apenas purifica, mas também sabe poetizar as memórias.

---

[16] Ibidem, p. 280, 281, 289, 290, 293, 294, 304, 305, 311, 312, 316.

Graças a essa qualidade da memória até vivências dolorosas, reais e naturalistas se tornam, com o tempo, belas, adornadas pela arte. E se tornam atrativas e irresistíveis.

Mas dizem que os grandes artistas e os grandes poetas se inspiram na natureza. Não a fotografam, mas se inspiram nela, deixam que o modelo atravesse suas próprias personalidades, e o completam com o material vivo da própria memória emocional. Se os poetas copiassem fotograficamente seus vilões, com todos os detalhes reais que viram e captaram nos modelos vivos, suas criações resultariam repulsivas.

O uso dessa memória emocional em cena não se dá de maneira direta, nem completa. Não apenas porque não temos acesso a ela sempre e como queremos, mas também porque o trabalho de criação consiste exatamente em basear-se no real para construir algo (no caso do ator, a personagem) usando as próprias emoções e memórias para completá-lo.

O artista pode vivenciar apenas suas próprias emoções. Ou você quer que ele obtenha em algum lugar novos e novos sentimentos alheios e até uma nova alma a cada novo papel que interpreta? Isso acaso é possível? Quantas almas ele precisaria acomodar dentro de si mesmo? Por outro lado, não é possível arrancar sua própria alma de dentro de si e pegar emprestado outra mais adequada ao papel. Onde consegui-la? Do papel morto que ainda carece de vida? Mas ele mesmo está esperando para receber a alma. Podemos pegar emprestado um vestido, um relógio, mas não se pode pegar emprestado sentimentos de outra pessoa ou do papel. Que me digam como se faz isso! Meu sentimento é inalienável, e o seu o é para você. Pode-se entender e simpatizar com o papel, colocar-se no lugar da personagem e começar a agir igual a ela. Essa ação criadora despertará no próprio ator as vivências analógicas ao papel. Mas esses sentimentos pertencem ao ator mesmo, e não à personagem que foi criada pelo poeta.

Não importa quais sejam seus sonhos ou suas vivências na realidade ou em imaginação, você nunca deixará de ser você mesmo. Atue sempre em sua própria pessoa, como homem e como ator. Não se pode fugir de si mesmo. Quem renega a si mesmo perde sua base de sustentação, e isso é o mais terrível. O momento em que alguém no palco marca o fim da vivência é o início da atuação exagerada e falsa. Por isso, todas as vezes que atua e todas as vezes que representa, sempre, sem exceção, deve se valer de seu próprio sentimento!

Repetir um sentimento que se viveu por acaso em cena é como tentar reviver uma flor morta. Não é melhor se dedicar a cultivar algo novo, em vez de reanimar o que já se extinguiu? O que é preciso fazer para isso? Antes de tudo, não se deve pensar na flor em si mesma, mas regar suas raízes, ou plantar uma nova semente e cultivar outra flor. [...]

Não pensar no sentimento, mas no que o faz surgir, dentro das condições que originaram essa vivência. É esse o terreno que se deve regar e adubar, porque é nele que crescerá o sentimento. Aí, a natureza criará um novo sentimento, análogo ao já vivido.

Mas essas memórias e emoções às quais recorre o ator não são apenas as suas. […] Quando se busca o material interior, é necessário usar não só aquilo que se experimentou pessoalmente, mas também aquilo que reconhecemos em outras pessoas e com que nos solidarizamos sinceramente.

Para cumprir com tudo que se lhe exige, um verdadeiro ator deve levar uma vida plena, interessante, bela, variada, excitante e inspirada. Deverá saber não só o que acontece nas grandes cidades, mas também nas províncias e aldeias, nas fábricas e oficinas, nos grandes centros culturais do mundo. Deverá estudar a vida e a psicologia das pessoas, tanto de seu país quanto do estrangeiro.

Necessitamos de um ponto de vista amplo quando interpretamos obras do nosso tempo, de todas as nacionalidades, porque nos propomos a expressar a "vida do espírito humano" de todos os homens do mundo.

Comunicação[17]

A ruptura constante da linha do papel determina sua permanente deformação ou anulação.

Se na vida real é mister o processo correto e contínuo da comunicação, na cena isso vale dez vezes mais. Isso deriva do fato de que a natureza do teatro se baseia na comunicação das personagens entre si e de cada um consigo mesmo. Com efeito, suponha que o autor apresente seus heróis adormecidos ou em estado de inconsciência, quer dizer, nos momentos em que sua vida espiritual não tem nenhuma manifestação.

Ou, ainda, imaginem que o dramaturgo traz para o palco personagens que não se conhecem e se recusam a se conhecer, permanecendo em extremos opostos do palco.

Em tais circunstâncias, não há motivo para que o espectador vá ao teatro, posto que não lhe oferecem o que ele veio buscar, quer dizer, sentir as emoções e descobrir as ideias das personagens que agem na obra.

No episódio seguinte, Stanislávski se refere a um exercício que aprendeu na prática de ioga.

Como justificar em cena aquilo para o qual na vida real não encontro justificativa?

Onde me procurarei nessa comunicação comigo mesmo?... De onde partirão e para onde irão essas correntes de comunicação?

É um processo para o qual é necessário um sujeito e um objeto determinados. Em que lugar de nós mesmos eles se encontram? Se eu ficar privado desses dois centros internos que se comunicam, não poderei concentrar minha atenção, que se distrairá. E não se surpreenda, pois esta voará na direção da plateia, na qual sempre nos prende um objeto irresistível: a multidão do público.

---

[17] Ibidem, p. 321-324, 332-330, 334.

No entanto, já me ensinaram como sair dessa situação. Além do centro habitual de nossa vida psíquica nervosa, o córtex cerebral, apresentaram-me a outro centro que se encontra perto do coração, o plexo solar.

Tentei estabelecer uma conversa entre esses dois centros.

Pareceu-me que não só se definiam dentro de mim, mas que também começaram, além disso, a se comunicar entre si.

Senti o centro cerebral como o representante da consciência, enquanto o centro nervoso do plexo solar representava a emoção.

Logo, de acordo com as minhas sensações, o intelecto se comunicava com o sentimento.

Bem — eu me disse —, que se comuniquem. Isso significa que descobri em mim mesmo o sujeito e o objeto que me faltavam.

Desde esse momento, pude conservar um perfeito domínio de mim mesmo na comunicação comigo no palco, tanto durante as pausas silenciosas quanto para falar em voz alta.

Não desejo analisar se isto é real, se a ciência reconhece o que eu senti. Se este meu método, prático e não científico, também lhe for de alguma ajuda, tanto melhor, não insisto nem afirmo nada a respeito.

Atuar sem público é como cantar em um ambiente sem ressonância, repleto de móveis e tapetes. Atuar em uma sala cheia e atenta é como cantar em um lugar de excelente acústica.

O público de certa maneira cria a acústica espiritual. O que ele recebe nos devolve, como um sistema de ressonância, na forma de suas próprias vivas emoções humanas.

Apenas três formas de comunicação terão uma aprovação silenciosa:

1. Comunicação direta com o objeto de cena e, por meio dele, indiretamente, com o espectador.
2. Comunicação consigo mesmo.
3. Comunicação com um objeto ausente e imaginário.

Irradiação e inradiação[18]

Além do processo de comunicação externa, visível, corporal, também existe outra maneira, e mais importante: a comunicação interna, invisível, espiritual.

A dificuldade é que tenho que lhes falar de algo que sinto, mas que não conheço. É algo que só experimentei na prática, e não conto para ele com nenhuma fórmula teórica, nem com frases feitas: é algo que só se pode explicar com uma sugestão, tentando conseguir que vocês percebam por si mesmos as sensações a que nos referimos.

---

[18] Ibidem, p. 338, 343, 344.

OFÉLIA: Me pegou pelo pulso e me apertou com força.
Depois se afastou à distância de um braço
E, com a outra mão na fronte,
Ficou olhando meu rosto com intensidade
Como se quisesse gravá-lo.
Ficou assim muito tempo.
Por fim, sacudindo meu braço,
E balançando três vezes a cabeça,
soltou um suspiro tão doloroso e fundo
Que eu temi pudesse estourar seu corpo,
Fosse o último suspiro. E aí, me soltou;
Com a cabeça virada pra trás
Foi andando pra frente, como um cego,
Atravessando a porta sem olhar,
Os olhos fixos em mim até o fim.[19]

Será que não sentem nessas linhas que se trata da comunicação sem palavras entre Hamlet e Ofélia? Será que não experimentaram, na vida real ou no palco, em casos de comunicação recíproca, a sensação de uma corrente de vontade que brota de você e parece passar pelos olhos, pontas dos dedos, poros da pele?

Como chamar esse caminho invisível, esse meio de comunicação mútua? Emissão e recepção de raios? Irradiação e inradiação? Na falta de outra terminologia, aceitaremos estas palavras, pois ilustram o processo de comunicação de que trataremos hoje.

Você sente que, além da discussão verbal e do intercâmbio mental de ideias, se produz ao mesmo tempo dentro de você um processo de percepção recíproca, de absorção e envio de uma corrente com os olhos?

É a comunicação invisível por meio da inradiação e da irradiação, que, como uma corrente submarina, se move constantemente por baixo das palavras e dos silêncios, e cria uma ligação invisível entre os sujeitos que resulta em uma engrenagem interna.

Este é o processo que em nosso jargão chamamos de irradiação.

---

[19] Shakespeare, W. *Hamlet*. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM Pocket, 1997, p. 32.

A própria palavra define muito bem a sensação. Com efeito, literalmente nossos sentimentos e desejos interiores emitem raios que saem por nossos olhos, por todo o corpo, e que envolvem as outras pessoas com sua corrente.

A recepção dos raios é o processo inverso, ou seja, a assimilação de sentimentos e sensações de outros. E esta denominação define o próprio processo ao qual nos referimos.

Supertarefa e ação transversal[20]

Construída a linha contínua de ações, emoções, ideias etc., e instalada a atitude cênica interna, resta focar no principal, na supertarefa. Em português, nos habituamos ao termo superobjetivo. Como optamos por mudar objetivo por tarefa, precisamos também substituir superobjetivo por supertarefa. O motivo é o mesmo: colocar a ênfase no caráter ativo e gradativo do que chamávamos antes de objetivo. Mais do que um objetivo a ser alcançado, é uma tarefa a ser realizada ao longo de toda a peça.

Assim como as tarefas, a supertarefa deve ser nomeada. E deve ser nomeada com um verbo, não com um substantivo. Esta supertarefa desencadeará uma ação transversal do ator-personagem, isto é, uma ação que atravessa toda a apresentação e que é o amálgama que transforma as pequenas linhas e ações em um todo.

Como a cada ação corresponde uma reação, toda peça conta também com uma reação transversal.

O principal objetivo que atrai para si todas as tarefas sem exceção e que provoca a aspiração criadora da vida psíquica e dos elementos do estado geral do artista-personagem chama-se supertarefa do escritor.

A aspiração à supertarefa deve ser contínua, ininterrupta, e percorrer toda a peça e todo o papel.

O próprio artista deve encontrar e amar a supertarefa. Se ela lhe foi indicada pelo outro, é necessário fazer passar a supertarefa para dentro de si e sentir-se emocionado pelos seus próprios sentimentos e sua personalidade. Em outras palavras, é necessário saber transformar cada supertarefa em sua própria. Isso significa encontrar nela a essência interior que corresponde a sua própria alma.

Mas qual é a força específica e dificilmente definida de atração da supertarefa que estimula cada um dos intérpretes do mesmo papel? Na maioria dos casos, essa característica da supertarefa está ligada àquilo que sentimos dentro de nós e que está escondido no subconsciente.

A supertarefa deve estar em parentesco próximo à área do subconsciente.

---

[20] Stanislávski, K. CO 9. V. 2, p. 411, 412, 414.

O trabalho do ator sobre si mesmo sobrevive à hegemonia do teatro professado por seu autor. Se hoje o texto não tem mais papel central na cena contemporânea, e se o ator teve seu lugar no processo de criação da cena alargado, quando não levado para o próprio centro, nem por isso as considerações e propostas de Stanislávski perderam sua pertinência, não só em relação ao trabalho do ator, mas no que toca à criação artística como um todo. É um clássico incontornável.

Abreviaturas

Stanislávski, K. CO 9 — STANISLÁVSKI, K. *Coletânea de obras em nove volumes*. Moscou: Editora Iskusstvo, 1988-1999. [СТАНИСЛАВСКИЙ, К. Собрание сочинений в 9-ти томах. Москва: Искусство, 1988-1999.]

Stanislávski, K. CO 9, V. 1 — STANISLÁVSKI, K. *Minha vida na arte.* Coletânea de obras em nove volumes. Moscou: Iskusstvo, 1988. V. 1. [СТАНИСЛАВСКИЙ, К. Собрание сочинений в 9-ти томах. Москва: Искусство, 1988. Т. 1. Моя жизнь в искусстве/Ком. И.Н. Соловьевой.]

Stanislávski, K. CO 9, V. 2 — STANISLÁVSKI, K. *O trabalho do ator sobre si mesmo.* Parte 1: O trabalho sobre si mesmo no processo criador da vivência: O diário de um discípulo. Coletânea de obras em nove volumes. Moscou: Editora Iskusstvo, 1989. V. 2. [СТАНИСЛАВСКИЙ, К. Собрание сочинений в 9-ти томах. Москва: Искусство, 1989. Т. 2. Работа актера над собой. Часть 1: Работа над собой в творческом процессе переживания: Дневник ученика/Ред. и авт. вступ. ст. А.М. Смелянский. Ком. Г.В. Кристи и В.В. Дыбовского.]

Stanislávski, K. CO 9, V. 3 — STANISLÁVSKI, K. *O trabalho do ator sobre si mesmo.* Parte 2: O trabalho sobre si mesmo no processo criador da encarnação: Os materiais para o livro. Coletânea de obras em nove volumes. Moscou: Editora Iskusstvo, 1990. V. 3. [СТАНИСЛАВСКИЙ, К. Собрание сочинений в 9-ти томах. Москва: Искусство, 1990. Т. 3. Работа актера над собой. Часть 2: Работа над собой в творческом

процессе воплощения: Материалы к книге. Общ. ред. А.М. Смелянского, вступит. ст. Б.А. Покровского, коммент. Г.В. Кристи и В.В. Дыбовского.]

Stanislávski, K. CO 9, V. 4 — STANISLÁVSKI, K. *O trabalho do ator sobre o papel:* Os materiais para o livro. Coletânea de obras em nove volumes. Moscou: Editora Iskusstvo, 1991. V. 4. [СТАНИСЛАВСКИЙ, К. Собрание сочинений в 9-ти томах. Москва: Искусство, 1991. Т.4. Работа актера над ролью: Материалы к книге. / Сост., вступит. ст. и коммент. И.Н. Виноградской.]

Stanislávski, K. CO 9, V. 5. Liv. 1 — STANISLÁVSKI, K. *Artigos.* Discursos. Memórias. Anotações artísticas. Coletânea de obras em nove volumes. Moscou: Editora Iskusstvo, 1993. V. 5. Liv. 1. [СТАНИСЛАВСКИЙ, К. Собрание сочинений в 9-ти томах. Москва: Искусство, 1993. Т. 5. Кн. 1. Статьи. Речи. Воспоминания. Художественные записи/Сост., вст. ст., подгот. текста, комм. И.Н. Соловьевой.]

Stanislávski, K. CO 9, V. 5. Liv. 2 — STANISLÁVSKI, K. *Diários.* Cadernos de anotações. Notas. Coletânea de obras em nove volumes. Moscou: Editora Iskusstvo, 1993. V. 5. Liv. 2. [СТАНИСЛАВСКИЙ, К. Собрание сочинений в 9-ти томах. Москва: Искусство, 1993. Т. 5. Кн. 2. Дневники. Записные книжки. Заметки/Сост., вст. ст., подгот. текста, комм. И.Н. Соловьевой.]

Stanislávski, K. CO 9, V. 6 — STANISLÁVSKI, K. *Artigos.* Discursos. Respostas. Notas. Memórias: 1917-1938. Coletânea de obras em nove volumes. Moscou: Editora Iskusstvo, 1994. V. 6. [СТАНИСЛАВСКИЙ, К. Собрание сочинений в 9-ти томах. Москва: Искусство, 1994. Т.6 Часть 1. Статьи. Речи. Отклики. Заметки. Воспоминания: 1917-1938. Часть 2. Интервью и беседы: 1896-1937 / Сост., вступит. ст., коммент. И.Н. Виноградской.]

Stanislávski, K. CO 9, V. 7 — STANISLÁVSKI, K. *Cartas:* 1874-1905. Coletânea de obras em nove volumes. Moscou: Editora Iskusstvo, 1995. V. 7. [СТАНИСЛАВСКИЙ, К. Собрание сочинений в 9-ти томах. Москва: Искусство, 1995. Т. 7 Письма: 1874-1905. Сост. Г.Ю. Бродской, коммент. З.П. Удальцовой, вст.ст. А.М. Смелянского.]

Stanislávski, K. CO 9, V. 8 — STANISLÁVSKI, K. *Cartas:* 1906-1917. Coletânea de obras em nove volumes. Moscou: Editora Iskusstvo, 1995. V. 8. [СТАНИСЛАВСКИЙ, К. Собрание сочинений в 9-ти томах. Москва: Искусство, 1998. Т. 8 Письма: 1906-1917. Сост., ред., коммент. И.Н. Соловьевой.]

Stanislávski, K. CO 9, V. 9 — STANISLÁVSKI, K. *Cartas:* 1918-1938. Coletânea de obras em nove volumes. Moscou: Editora Iskusstvo, 1999. V. 9. [СТАНИСЛАВСКИЙ, К. Собрание сочинений в 9-ти томах. Москва: Искусство, 1999. Т. 9 Письма: 1918-1938/Сост. И.Н. Виноградская, Е.А. Кеслер, коммент. И.Н. Виноградская, З.П. Удальцова6 ред. И.Н. Виноградская, вст.ст. А.М. Смелянского.]

Vinográdskaia, I. *Stanislávski*: Anais. — VINOGRÁDSKAIA, I. *Vida e obra de K. S. Stanislávski:* Anais: Em 4 volumes: 1863-1938. 2ª edição ampliada, verificada e corrigida. Moscou: Editora MHAT, 2003. [Виноградская И. Н. Жизнь и творчество К.С. Станиславского: Летопись: В 4 т.: 1863-1938. 2-е изд. доп., уточн. и испр. М.: Московский Художественный театр, 2003.]

Vinográdskaia, I. *Stanislávski*: Anais. V. 1 — VINOGRÁDSKAIA, I. *Vida e obra de K. S. Stanislávski:* Anais: Em 4 volumes: 1863-1905. 2ª edição ampliada, verificada e corrigida. Moscou: Editora MHAT, 2003. V. 1. [Виноградская И. Н. Жизнь и творчество К.С. Станиславского: Летопись: В 4 т.: 1863-1905. 2-е изд. доп., уточн. и испр. М.: Московский Художественный театр, 2003. Т. 1. 1863-1905.]

Vinográdskaia, I. *Stanislávski*: Anais. V. 2 — VINOGRÁDSKAIA, I. *Vida e obra de K. S. Stanislávski:* Anais: Em 4 volumes: 1906-1917. 2ª edição ampliada, verificada e corrigida. Moscou: Editora MHAT, 2003. V. 2. [Виноградская И. Н. Жизнь и творчество К.С. Станиславского: Летопись: В 4 т.: 1863-1938. 2-е изд. доп., уточн. и испр. М.: Московский Художественный театр, 2003. Т. 2. 1906-1917.]

Vinográdskaia, I. *Stanislávski*: Anais. V. 3 — VINOGRÁDSKAIA, I. *Vida e obra de K. S. Stanislávski:* Anais: Em 4 volumes: 1918-1927. 2ª edição ampliada, verificada e corrigida. Moscou: Editora MHAT, 2003. V. 3. [Виноградская И. Н. Жизнь и творчество К.С. Станиславского: Летопись: В 4 т.: 1863-938. 2-е изд. доп., уточн. и испр. М.: Московский Художественный театр, 2003. Т. 3. 1918-1927.]

Vinográdskaia, I. *Stanislávski*: Anais. V. 4 — VINOGRÁDSKAIA, I. *Vida e obra de K. S. Stanislávski:* Anais: Em 4 volumes: 1928-1938. 2ª edição ampliada, verificada e corrigida. Moscou: Editora MHAT, 2003. V. 4. [Виноградская И. Н. Жизнь и творчество К.С. Станиславского: Летопись: В 4 т.: 1863-1938. 2-е изд. доп., уточн. и испр. М.: Московский Художественный театр, 2003. Т. 4. 1928-1938.]

Principais datas da vida e obra de Konstantin Stanislávski

1863

5 (17) de janeiro — Nasceu em Moscou, na família do industrial Serguei Alekséiev e sua esposa Elisaveta.

1875

Ingressou no Ginásio Clássico nº 4 na rua Pokrovka, em Moscou.

1877

Primeira atuação, em cena do círculo teatral Alekséiev.

1878

Mudou para o ginásio do Instituto Lázarev.

1881

Sem terminar o instituto, começou a trabalhar na fábrica de fiação de ouro da Sociedade "Vladímir Alekséiev".

1882

Setembro — Ingressou no curso de arte dramática da Escola Teatral de Moscou.

1885

Janeiro — Começou a atuar em cena sob o pseudônimo Stanislávski.

1886

Fevereiro — Eleito membro da direção e tesoureiro da filial moscovita da Sociedade Musical da Rússia. Travou conhecimento com Piotr Tchaikóvski, Serguei Tanéiev, Anton Rubinstein.

1887

Abril — Encenação da opereta *O Mikado*, de Gilbert e Sullivan, na qual fez o papel do príncipe Nanki-Pu.

1888

Janeiro — Deixou a direção da Sociedade Musical da Rússia.
Outubro — Fundação da Sociedade Moscovita de Arte e Literatura sob a direção de Konstantin Stanislávski.
8 de dezembro — O primeiro espetáculo da Sociedade Moscovita de Arte e Literatura, *Os jogadores*, de N. Gógol, no qual Stanislávski fez o papel de Ikhariov.

1889

Março — Primeira experiência de Stanislávski como diretor teatral em *Cartas em chamas*, de P. Gnéditch.
Julho — Casamento com a atriz Maria Lílina.

1890

Março — nascimento da filha Ksênia (que viria a falecer de difteria um mês depois).
Abril — Encenação da peça *A moça sem dote*, de Aleksandr Ostróvski (diretor P. Riábov). Stanislávski fez o papel de Parátov.
Assistiu aos espetáculos do elenco teatral de Meininger em Moscou, que exerceram grande influência sobre ele.

1891

Fevereiro — Encenação de *Os frutos da iluminação*, de Lev Tolstói.
Julho — Nascimento da filha Kira.
Novembro — Encenação de *A aldeia de Stepántchikovo e seus habitantes*, de F. Dostoiévski, na qual Stanislávski fez papel de Rostánev.

1892

Setembro — Nascimento do filho Igor.

1893

Janeiro — Morte do pai.
Outubro — Encontro com Lev Tolsói em Tula.

1894

Março — Fez o papel de Parátov em *A moça sem dote,* de Aleksandr Ostróvski, no teatro da cidade de Níjni Nóvgorod, com Maria Ermólova no papel de Larissa.

1896

Janeiro — Encenação de *Otelo,* de W. Shakespeare, com Stanislávski no papel de Otelo.

1897

22 de junho — Encontro com Nemiróvitch-Dântchenko no restaurante Slaviánski Bazar.

1898

Junho — No teatro da propriedade familiar, a *Liubímovka,* no subúrbio de Moscou, começaram os ensaios do Teatro de Arte de Moscou.

14 de outubro — Inauguração do Teatro de Arte de Moscou (TAM) com a representação da peça *O czar Fiódor Ioánovitch,* de Aleksei Tolstói.

17 de dezembro — Encenação da peça *A gaivota,* de Anton Tchékhov, na qual fez o papel de Trigórin.

1899

Outubro — Apresentação da peça *Tio Vânia,* de Anton Tchékhov, na qual fez o papel de Ástrov.

1900

Setembro — Encenação da peça *A branca de neve,* de Aleksandr Ostróvski.

Outubro — Encenação de *Doutor Stockman (Um inimigo do povo),* de H. Ibsen, na qual fez o papel principal.

1901

Janeiro — Encenação da peça *As três irmãs,* de Anton Tchékhov, na qual fez o papel de Verchínin.

1902

Março — Encenação da peça *Pequenos burgueses,* de Maksim Górki.

Abril — Vsévolod Meyerhold, junto com seu grupo de atores, abandonou o Teatro de Arte de Moscou.

Outubro — Inauguração do novo prédio do TAM na travessa Kamerguérski.

Dezembro — Encenação da peça *No fundo (Ralé),* de Maksim Górki, na qual fez o papel de Sátin.

1903

Outubro — Encenação, junto com Nemiróvitch-Dântchenko, da peça *Júlio César,* de W. Shakespeare, na qual fez o papel de Brutus.

1904

Janeiro — Encenação de *O jardim das cerejeiras,* de Anton Tchékhov, e celebração do autor da peça no Teatro de Arte de Moscou.

1905

Maio — Fundação, junto com Vsévolod Meyerhold, do Estúdio experimental na rua Povarskáia.

1906

De janeiro a abril — Turnê do TAM pela Europa.
Setembro — Encenação da peça *A desgraça de ter inteligência,* de Aleksandr Griboiédov, no papel de Fámussov.
Novembro — Desentendimentos com V. I. Nemiróvitch-Dântchenko.

1907

Fevereiro — Encenação da peça *O drama da vida,* de Knut Hamsun.

1908

Setembro — Encenação da peça *O pássaro azul,* de Maurice Maeterlinck.

1909

Abril — Encenação da peça *O inspetor geral,* de Nikolai Gógol; início do trabalho sobre *Hamlet,* junto com o diretor inglês G. Craig.
Dezembro — Encenação da peça *Um mês no campo,* de Ivan Turguênev, na qual fez o papel de Rakítin.

1910

De agosto até dezembro — Hospitalizado em Kislovodsk com um tipo grave de tifo.

1911

Janeiro e fevereiro — Viagem à Itália, visita a Maksim Górki na ilha de Capri.
Agosto — Início da introdução do Sistema de Stanislávski no Teatro de Arte de Moscou.
Setembro — Encenação da peça *O cadáver vivo,* de Lev Tolstói, na qual fez o papel de Abréskov.
Dezembro — Encenação da peça *Hamlet,* de William Shakespeare, com Vassíli Katchálov no papel principal.

1912

Setembro — Fundação do Estúdio do TAM (O Primeiro Estúdio).

1913

Março — Encenação das comédias *O casamento a contragosto* e *O doente imaginário,* de J. B. Molière.

1914

Fevereiro — Encenação da *Mirandolina,* de C. Goldoni.
Julho — Durante a viagem para a Alemanha, foi detido por causa do começo da Primeira Guerra Mundial, e, em setembro, voltou a Moscou.

1915

Março — Encenação de *Mozart e Salieri,* de Aleksandr Púchkin, na qual fez o papel de Salieri.
Novembro — Começou a trabalhar com cantores do Teatro Bolchói usando seu Sistema.

1916

Janeiro — Início dos ensaios da novela *A aldeia de Stepántchikovo e seus habitantes,* de Fiódor Dostoiévski, adaptada para o teatro.
Novembro — Inauguração do Segundo Estúdio do Teatro de Arte.

1917

Março — Ensaio geral de *A aldeia de Stepántchikovo e seus habitantes,* depois do qual Stanislávski recusou atuar o papel de Rostánev, assim como todos os outros novos papéis.
Novembro — Reinício de apresentações no Teatro de Arte de Moscou após os combates da Revolução de Outubro em Moscou.

1918

Dezembro — V. Lenin assiste à peça *Todo esperto tem sua hora de bobo,* de Aleksandr Ostróvski, na qual Stanislávski fez papel do general Krutítski.

1919

Agosto — Detenção de Stanislávski como refém durante o avanço dos “brancos” a Moscou.
Setembro — Início do funcionamento do Estúdio de Ópera do Teatro Bolchói.
Dezembro — O Teatro de Arte de Moscou adquire o *status* de acadêmico.

1920

Abril — Encenação de *Caim,* de Gordon Byron, a primeira peça nos anos da revolução.
Maio — Início do trabalho do Estúdio Musical do Teatro de Arte de Moscou, sob a direção de V. I. Nemiróvitch-Dântchenko.
Novembro — Fusão do Estúdio de Evguêni Vaktángov, o Terceiro Estúdio, com o TAM.

1921

Outubro — Encenação de *O inspetor geral,* de Nikolai Gógol.
Novembro — Inauguração do teatro do Terceiro Estúdio do TAM na rua Arbat (hoje Teatro Vakhtángov).

1922

Maio — Volta a Moscou de Vassíli Katchálov e de outros atores do TAM que deixaram a cidade durante a Guerra Civil.

1922-1924

Turnês do TAM pela Europa e pelos Estados Unidos.

1924

Maio — Publicação do livro *Minha vida na arte* traduzido para o inglês nos Estados Unidos.
Agosto — Volta a Moscou junto com o elenco.
Setembro — Transformação do Primeiro Estúdio do TAM em teatro independente (TAM Segundo), sob a direção de Mikhail Tchékhov.

1925

Janeiro — Reestreia da apresentação da peça *A desgraça de ser inteligente,* de Aleksandr Griboiédov.
Maio — Reestreia da apresentação da peça *Tio Vânia,* de Anton Tchékhov.

1926

Janeiro — Encenação da peça *O coração ardente,* de Aleksandr Ostróvski.
Setembro — Publicação do livro *Minha vida na arte* em russo.
Outubro — Encenação de *Os dias dos Turbin,* de Mikhail Bulgákov.
Novembro — Estreia da ópera *A noiva do czar,* de Rímski-Kórsakov, no Estúdio de Ópera do TAM, com encenação de Stanislávski.

1927

Abril — Encenação de *As bodas de Fígaro,* de Beaumarchais.
Novembro — Encenação de *O trem blindado 14-69,* de Vsévolod Ivánov.

1928

Outubro — Durante a comemoração do aniversário do TAM, Stanislávski sofre um forte ataque cardíaco.

1929

Março — Estreia da ópera *Boris Godunov,* de Modest Mússorgski, no Teatro de Ópera (antigo Estúdio de Ópera do TAM).

1930

Fevereiro — Estreia da ópera *A dama de espadas,* de Piotr Tchaikóvski.
Novembro — Regresso a Moscou depois do longo tratamento no estrangeiro.

1932

Novembro — Estreia do espetáculo *Almas mortas,* baseado no romance homônimo de Nikolai Gógol; adaptação de Mikhail Bulgákov.

1933

Outubro — Estreia da ópera de *O barbeiro de Sevilha.*

1935

Março — Inauguração do Estúdio de Ópera e Arte Dramática de Stanislávski (atualmente Teatro Dramático K. S. Stanislávski).
Abril — Estreia da ópera Carmen, de Georges Bizet.

1936

Fevereiro — Encenação de *Molière,* de Mikhail Bulgákov, que, em seguida, foi excluída do repertório.
Setembro — Obtenção do título de Artista do Povo da União Soviética.

1938

7 de agosto — Faleceu em Moscou.

BIBLIOGRAFIA

Obras de K. Stanislávski em russo

СТАНИСЛАВСКИЙ, К. Собрание сочинений в 9-ти томах. Москва: Искусство, 1988-1999. [STANISLÁVSKI, K. *Coletânea de obras em nove volumes*. Moscou: Editora Iskusstvo, 1988-1999.]

______. Собрание сочинений в 9-ти томах. Москва: Искусство, 1988. Т. 1. Моя жизнь в искусстве. Ком. И.Н. Соловьевой. [STANISLÁVSKI, K. *Minha vida na arte.* Coletânea de obras em nove volumes. Moscou: Iskusstvo, 1988. V. 1.]

______. Собрание сочинений в 9-ти томах. Москва: Искусство, 1989. Т. 2. Работа актера над собой. Часть 1: Работа над собой в творческом процессе переживания: Дневник ученика.Ред. и авт. вступ. ст. А.М. Смелянский. Ком. Г.В. Кристи и В.В. Дыбовского. [STANISLÁVSKI, K. *O trabalho do ator sobre si mesmo.* Parte 1: o trabalho sobre si mesmo no processo criador da vivência: O diário de um discípulo. Coletânea de obras em nove volumes. Moscou: Editora Iskusstvo, 1989. V. 2.]

______. Собрание сочинений в 9-ти томах. Москва: Искусство, 1990. Т. 3. Работа актера над собой. Часть 2: Работа над собой в творческом процессе воплощения: Материалы к книге. Общ. ред. А.М. Смелянского, вступит. ст. Б.А. Покровского, коммент. Г.В. Кристи и В.В. Дыбовского. [Stanislávski, K. CO 9, V. 3. STANISLÁVSKI, K. *O trabalho do ator sobre si mesmo.* Parte 2: O trabalho sobre si mesmo no processo criador da encarnação: Os materiais para o livro. Coletânea de obras em nove volumes. Moscou: Editora Iskusstvo, 1990. V. 3.]

_____. Собрание сочинений в 9-ти томах. Москва: Искусство, 1991. Т. 4. Работа актера над ролью: Материалы к книге./Сост., вступит. ст. и коммент. И.Н. Виноградской. [Stanislávski, K. CO 9, V. 4. STANISLÁVSKI, K. *O trabalho do ator sobre o papel:* Os materiais para o livro. Coletânea de obras em nove volumes. Moscou: Editora Iskusstvo, 1991. V. 4.]

_____. Собрание сочинений в 9-ти томах. Москва: Искусство, 1993. Т. 5. Кн. 1. Статьи. Речи. Воспоминания. Художественные записи. Сост., вст. ст., подгот. текста, комм. И.Н. Соловьевой. [Stanislávski, K. CO 9, V. 5. Liv. 1. STANISLÁVSKI, K. *Artigos.* Discursos. Memórias. Anotações artísticas. Coletânea de obras em nove volumes. Moscou: Editora Iskusstvo, 1993. V. 5. Liv. 1.]

_____. Собрание сочинений в 9-ти томах. Москва: Искусство, 1993. Т. 5. Кн. 2. Дневники. Записные книжки. Заметки/Сост., вст. ст., подгот. текста, комм. И.Н. Соловьевой. [Stanislávski, K. CO 9, V. 5. Liv. 2. STANISLÁVSKI, K. *Diários.* Cadernos de anotações. Notas. Coletânea de obras em nove volumes. Moscou: Editora Iskusstvo, 1993. V. 5. Liv. 2.]

_____. Собрание сочинений в 9-ти томах. Москва: Искусство, 1994. Т. 6 Часть 1. Статьи. Речи. Отклики. Заметки. Воспоминания: 1917-1938. Часть 2. Интервью и беседы: 1896-1937. Сост., вступит. ст., коммент. И.Н. Виноградской. [Stanislávski, K. CO 9, V. 6. STANISLÁVSKI, K. *Artigos.* Discursos. Respostas. Notas. Memórias: 1917-1938. Coletânea de obras em nove volumes. Moscou: Editora Iskusstvo, 1994. V. 6.]

_____. Собрание сочинений в 9-ти томах. Москва: Искусство, 1995. Т. 7 Письма: 1874-1905. Сост. Г.Ю. Бродской, коммент. З.П. Удальцовой, вст.ст. А.М. Смелянского. [Stanislávski, K. CO 9, V. 7. STANISLÁVSKI, K. *Cartas:* 1874-1905. Coletânea de obras em nove volumes. Moscou: Editora Iskusstvo, 1995. V. 7.]

_____. Собрание сочинений в 9-ти томах. Москва: Искусство, 1998. Т. 8 Письма: 1906-1917. Сост., ред., коммент. И.Н. Соловьевой. [Stanislávski, K. CO 9, V. 8. STANISLÁVSKI, K. *Cartas:* 1906-1917. Coletânea de obras em nove volumes. Moscou: Editora Iskusstvo, 1995. V. 8.]

_____. Собрание сочинений в 9-ти томах. Москва: Искусство, 1999. Т. 9 Письма: 1918-1938. Сост. И.Н. Виноградская, Е.А. Кеслер, коммент. И.Н. Виноградская, З.П. Удальцова, ред. И.Н.Виноградская, вст.ст. А.М. Смелянского. [Stanislávski, K. CO 9, V. 9. STANISLÁVSKI, K. *Cartas:* 1918-1938. Coletânea de obras em nove volumes. Moscou: Editora Iskusstvo, 1999. V. 9.]

_____. Из записных книжек: [В 2-х т.] М.: ВТО, 1986. [STANISLÁVSKI, K. S. ***Dos cadernos de anotações*** [em 2 v.] Moscou: VTO, 1986.]

РЕЖИССЁРСКИЕ ЭКЗЕМПЛЯРЫ К. С. Станиславского: В 6 т. 1898 -1930. М.: Искусство, 1980-1994. [*Cadernos de direção de K. S. Stanislávski:* em seis volumes. Moscou: Iskusstvo, 1980-1994.]

Bibliografia sobre K. Stanislávski em russo

АНТАРОВА, К. Беседы К.С. Станиславского в Студии Большого театра в 1918 -1922 гг.. Записаны К.Е. Антаровой. Москва: Искусство, 1952. 3-е исправленное и дополненное издание. [ANTAROVA, K. *Conversas de K. S. Stanislávski no Estúdio do Teatro Bolchói nos anos 1918-1922.* Registradas por Concordia Antárova. 3ª edição. Moscou: Editora Iskusstvo, 1952.]

ВИНОГРАДСКАЯ, И. Н. Жизнь и творчество К.С. Станиславского: Летопись: В 4 т.: 1863-1905. 2-е изд. доп., уточн. и испр. М.: Московский Художественный театр, 2003. Т. 1. 1863-1905. [Vinográdskaia, I. *Stanislávski:* Anais. V. 1. VINOGRÁDSKAIA , I. *Vida e obra de K. S. Stanislávski:* Anais: em 4 volumes: 1863-1905. 2ª edição ampliada, verificada e corrigida. Moscou: Editora MHAT, 2003. V. 1.]

_____. Жизнь и творчество К.С. Станиславского: Летопись: В 4 т.: 1863-1938. 2-е изд. доп., уточн. и испр. М.: Московский Художественный театр, 2003. Т. 2. 1906-1917. [Vinográdskaia, I. *Stanislávski*: Anais. V. 2. VINOGRÁDSKAIA, I. *Vida e obra de K. S. Stanislávski*: Crônicas: em 4 volumes: 1906-1917. 2ª edição ampliada, verificada e corrigida. Moscou: Editora MHAT, 2003. V. 2.]

_____. Жизнь и творчество К.С. Станиславского: Летопись: В 4 т.: 1863-1938. 2-е изд. доп., уточн. и испр. М.: Московский Художественный театр, 2003. Т. 3. 1918-1927. [Vinográdskaia, I. *Stanislávski*: Anais. V. 3. VINOGRÁDSKAIA, I. *Vida e obra de K. S. Stanislávski*: Crônicas: em 4 volumes: 1918-1927. 2ª edição ampliada, verificada e corrigida. Moscou: Editora MHAT, 2003. V. 3.]

_____. Жизнь и творчество К.С. Станиславского: Летопись: В 4 т.: 1863-1938. 2-е изд. доп., уточн. и испр. М.: Московский Художественный театр, 2003. Т. 4. 1928-1938. [Vinográdskaia, I. *Stanislávski*: Anais. V. 4. VINOGRÁDSKAIA, I. *Vida e obra de K.S. Stanislávski:* Crônicas: Em 4 volumes: 1928-1938. 2ª edição ampliada, verificada e corrigida. Moscou: Editora MHAT, 2003. V.4.]

ЗВЕРЕВА, Н. А., ЛИВНЕВ, Д. Г. Создание актерского образа: Словарь театральных терминов. М.: ГИТИС, 2007. [ZVÉREVA, N. LÍVNEV, D. *Criação da imagem atoral.* O dicionário dos termos teatrais. Moscou: GITIS, 2007.]

КАЧАЛОВ, В.И.: Сборник статей, воспоминаний, писем/Сост. и ред. В. Я. Виленкин. М.: Искусство, 1954. [KATCHÁLOV, V. *Coletânea dos artigos, memória, cartas.* Moscou: Iskusstvo, 1954.]

КЛИМОВА, Л.П. К.С.Станиславский в русской и советской критике./Отв. ред. Ю.С.Калашников. Л.: Искусство, 1986. [KLÍMOVA, L. *Stanislávski em crítica russa e soviética.* Leningrado: Iskusstvo, 1986.]

КНЕБЕЛЬ, М. О. Вся жизнь. М.: ВТО, 1967. [KNÉBEL, M. *A vida toda.* Moscou: VTO, 1967.]

_____. Слово в творчестве актера. 3-е изд., испр. М.: ВТО, 1970. [KNÉBEL, M. *A palavra na criação do ator.* Moscou: VTO, 1970.]

_____. Поэзия педагогики/Ред. Н. А. Крымова; Вступ. статья Г.А. Товстоногова. М.: ВТО, 1976. [KNÉBEL, M. *Poesia da pedagogia.* Moscou: VTO, 1976.]

КНЕБЕЛЬ, М. О. О действенном анализе пьесы и роли. М.: Искусство, 1982. [KNÉBEL, M. *Sobre a análise ativa da peça e do papel.* Moscou: Iskusstvo, 1982.]

КОКОРИН, А. К. Вам привет от Станиславского. М.: Советский писатель, 2001. [KOKÓRIN, A. *Saudações de Stanislávski para vocês.* Moscou: Soviétski Pissátel, 2001.]

КОМИССАРЖЕВСКИЙ, Ф. Творчество актера и теория Станиславского. Петроград: Свободное искусство, 1916. [KOMISSÁRJEVSKI, F. F. *O trabalho criador do ator e a teoria de Stanislávski.* Petrogrado: Svobódnoie Iskusstvo, 1916.]

КРЕЧЕТОВА, Р. Станиславский. Москва: Молодая гвардия, 2013. [KRÉTCHETOVA, R. *Stanislávski.* Moscou: Molodáia Gvárdia, 2013.]

КРИСТИ, Г. В. Работа Станиславского в оперном театре. М.: Искусство, 1952. [KRÍSTI, G. *Trabalho de Stanislávski no Teatro de Ópera.* Moscou: Iskusstvo, 1952.]

_____. Книга К. Станиславского "Работа актера над собой". Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. М.: Искусство, 1954. Т. 2. С. V-XLIII. [KRÍSTI, G. O livro de K. S. Stanislávski. O trabalho do ator sobre si mesmo. In: STANISLÁVSKI, K. *Coletânea das obras em oito volumes.* Moscou: Iskusstvo, 1954. V. 2, p. V-XLIII.]

КРИСТИ, Г. В., ПРОКОФЬЕВ В. Н. К. С. Станиславский о работе актера над ролью. Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. М.: Искусство. 1957. Т. 4. С. 5-63. [KRÍSTI, G., PROKÓFIEV, V. Stanislavski sobre o trabalho do ator sobre o papel. In: STANISLÁVSKI, K. *Coletânea das obras em oito volumes.* Moscou: Iskusstvo, 1957. V. 4, p. 5-63.]

КРИСТИ Г., ПРОКОФЬЕВ В. КОММЕНТАРИИ. Станиславский, К. Собрание сочинений в восьми томах. Москва: Искусство, 1957, Т. 4, с. 477. [Krísti, G., Prokófiev V. Comentários. In: Stanislávski, K. Coletânea das obras em oito volumes. Moscou: Editora Iskusstvo, 1957. V. 4, p. 477.]

КРЫМОВА, Н А. Станиславский-режиссер. М.: Искусство, 1971. [KRÍMOVA, N. *Stanislávski diretor*. Moscou: Iskusstvo, 1971.]

ЛЕОНИДОВ, Л. Воспоминания, статьи, беседы, переписка, записные книжки. М.: Искусство, 1960. [LEONÍDOV, L. *Memórias, artigos, conversas, correspondência, cadernos de anotações*. Moscou: Editora Iskusstvo, 1960.]

МАРКОВ, П. А. Первая студия МХТ (Сулержицкий Вахтангов - Чехов). О театре: В 4 т. М.: Искусство, 1974. Т. 1. С. 347-417. [MÁRKOV, P. O Primeiro Estúdio do Teatro de Arte (Sulerjítski, Vakhtángov, Tchékhov). In: _____. *Sobre o teatro*: em 4 volumes. Moscou: Iskusstvo, 1974. V. 1, p. 347-417.]

_____. О Станиславском. Книги В.М. Волькенштейна и В.С. Смышляева. МАРКОВ, П. А. О театре: В 4 т. Т. 3. М.: Искусство, 1976. С. 95-96. [MÁRKOV, P. Sobre Stanislávski. Os livros de V. M. Volkinstein e V. S. Smichliáev. In: _____. *Sobre o teatro*: em 4 volumes. Moscou: Iskusstvo, 1976. V. 3, p. 95-96.]

_____. К спорам о системе Станиславского. МАРКОВ, П.А. О театре.: В 4 т. Т. 4. М.: Искусство, 1976. С. 248-262. [MÁRKOV, P. Acerca das polêmicas sobre o Sistema de Stanislávski. In: _____. Márkov, P. *Sobre o teatro*: em 4 volumes. Moscou: Iskusstvo, 1976. V. 4, p. 248-262.]

Московский Художественный театр: Сто лет. М.: МХАТ, 1998. Т. 1. Спектакли и сценография. Т. 2. Имена и документы. [*Teatro de Arte de Moscou: Cem anos.* V. 1: Os espetáculos e cenários. V. 2: Nomes e documentos. Moscou: MKHAT, 1998.]

Музей МХАТ. Архивные материалы (Архив К.С. Станиславского).[Museu do Teatro de Arte de Moscou. Arquivo de K. S. Stanislávski.]

НОВИЦКАЯ, Л.П. Уроки вдохновения. Система К.С.Станиславского в действии. М.: ВТО, 1984. [NOVÍTSKAIA, L. *Lições de inspiração.* Sistema de K. S. Stanislávski na prática. Moscou: VTO, 1984.]

ПОЛЯКОВА, Е. И. Станиславский актер. М.: Искусство, 1972. [POLIAKOVA, E. *Stanislávski ator*. Moscou: Editora Iskusstvo, 1972.]

_____. Станиславский. М.: Искусство, 1977. [POLIAKOVA, E. *Stanislávski.* Moscou: Editora Iskusstvo, 1977.]

РАДИЩЕВА, О. А. Станиславский и Немирович-Данченко: История театральных отношений: 1897-1908. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1997. [RADÍSCHEVA, O. A. *Stanislávski e Nemiróvitch-Dántchenko:* História das relações teatrais: 1897-1908. Moscou: Ed. Artist. Rejissior. Teatro, 1997.]

_____. Станиславский и Немирович-Данченко: История театральных отношений: 1909-1917. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. [RADÍSCHEVA, O. A. Stanislávski e Nemiróvitch-Dántchenko: História das relações teatrais: *1909-1917*. Moscou: Ed. Artist. Rejissior. Teatro, 1999.]

_____. Станиславский и Немирович-Данченко: История театральных отношений: 1917-1938. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. [RADÍSCHEVA, O. A. *Stanislávski e Nemiróvitch-Dántchenko:* História das relações teatrais: 1917-1938. Moscou: Ed. Artist. Rejissior. Teatro, 1999.]

РУДНИЦКИЙ, К. Л. Русское режиссерское искусство 1898-1907. М.: Наука, 1989. [RUDNÍTSKI, K. *Arte de encenação na Rússia 1898-1907*. Moscou: Editora Naúka, 1989.]

_____. Русское режиссерское искусство 1908-1917. М.: Наука, 1990. [RUDNÍTSKI, K. *Arte de encenação na Rússia 1908-1917*. Moscou: Editora Naúka, 1990.]

РУМЯНЦЕВ, П. И. Станиславский и опера. М.: Искусство, 1969. [RUMIÁNTSEV, P. *Stanislávski e ópera.* Moscou: Editora Iskusstvo, 1969.]

СИБИРЯКОВ, Н. Н. Мировое значение Станиславского. М.: Искусство, 1988. [SIBIRIAKOV, N. *Importância universal de Stanislávski.* Moscou: Editora Iskusstvo, 1988.]

“Система” К. С. Станиславского: Словарь терминов/Сост. и ред. Н. Баталова, А. Свободин. М.: Московский наблюдатель и издательство АРТ, 1994. [*“Sistema” de K. S. Stanislávski:* Dicionário dos termos. Moscou: Moskóvski Nabliudátel Art, 1994.]

СМЕЛЯНСКИЙ, А. М. Профессия артист. Станиславский К. С. Собр. соч.: В 9 т. Т. 2. М.: Искусство, 1989. С. 5-38. [SMELIÁNSKI, A. Profissão artista. In: STANISLÁVSKI, K. *Coletânea de obras em nove volumes.* Moscou: Editora Iskusstvo, 1989 .V. 2, p. 5-38.]

Советский театр. 1931, N 12; 1932, N 1. [Teatro soviético, no 12, de 1931, e no 1, de 1932.]

СОЛОВЬЕВА, И. Н. Ветви и корни. М.: МХТ, 1998. [SOLOVIÓVA, I. *Ramos e raízes.* Moscou: Teatro de Arte de Moscou, 1998.]

_____. Художественный театр: Жизнь и приключения идеи. Москва: Московский Художественный театр, 2007. [SOLOVIÓVA, I. *Teatro de Arte:* Vida e aventura da ideia. Moscou: Teatro de Arte de Moscou, 2007]

Станиславский репетирует: Записи и стенограммы репетиций. Сост., ред., авт. предисл. И. Н. Виноградская. 2-е изд., испр. и доп. М.: МХТ, 2000. [Stanislávski ensaia: Anotações e estenogramas dos ensaios. In: VINOGRÁDSKAIA, I. (Org.). 2ª edição. Moscou: Teatro de Arte de Moscou, 2000.]

Станиславский в меняющемся мире: Сборник материалов Международного симпозиума 27 февраля 10 марта 1989 г. Москва. М.: Благотворительный фонд К. С. Станиславского, 1994. [*Stanislávski no mundo em transformação*: Coletânea dos materiais do Simpósio internacional de 27 de fevereiro a 10 de março de 1989 em Moscou. Moscou: MKTS, 1994.]

СТРОЕВА, М.Н. Режиссерские искания Станиславского: 1898–1917. Москва: Наука, 1973. [STRÓEVA, M. *A busca diretorial de Stanislávski:* 1898-1917. Moscou: Editora Naúka, 1973.]

_____. Режиссерские искания Станиславского: 1917-1938. Москва: Наука, 1977. [STRÓEVA, M. *A busca diretorial de Stanislávski:* 1917-1938. Moscou: Editora Naúka, 1977.]

СУЛЕРЖИЦКИЙ Л. А. Повести и рассказы. Статьи и заметки о театре. Переписка. Воспоминанияо Л. А. Сулержицком. М.: Искусство, 1970, с. 348. [Sulerjítski, L. Novelas e contos. Artigos e anotações sobre teatro. Correspondência. Memórias sobre L. A. Sulerjítski. Moscou: Iskusstvo, 1970, p. 348.]

ТОПОРКОВ, В. О технике актёра./Под общ. ред. Н.М.Горчакова. М.: ВТО, Искусство, 1954. [TOPORKÓV, V. *Sobre a técnica do ator.* Moscou: VTO Editora Iskusstvo, 1954.]

Художественный театр. Творческие понедельники и другие документы. 1916-1919. Ред. -сост. Удальцова З. П. М: МХТ, 2006. [*Teatro de Arte.* As segundas-feiras artísticas e outros documentos. 1916-1919. In: UDALTSOVA, Z. (Org.). Moscou: Teatro de Arte de Moscou, 2006.]

ЧЕРКАССКИЙ, С. Станиславский и йога: опыт параллельного чтения. Вопросы театра. Москва: ГИИ, 2009, № 3-4, р. 282-300; Йогические элементы системы Станиславского. Вопросы театра. Москва: ГИИ, 2010, № 1-2, р. 252-270. [TCHERKÁSSKI, S. Stanislávski e ioga: uma experiência da leitura paralela. *Voprosi Teatra*. Moscou: Editora GII, n. 3-4, p. 282-300, 2009; Os elementos de ioga no sistema de Stanislávski. *Voprosi Teatra*. Moscou: Editora GII, n. 1-2, p. 252 -270, 2010.]

Obras de Stanislávski em outras línguas

STANISLAVSKI, C. *My Life in Art.* Tradução de John Jacob Robbins. Boston: Little, Brown and Company, 1924.

_____. *An Actor Prepares.* Tradução de Elizabeth Reynolds Hapgood. Nova York: Theatre Arts Book, 1936.

_____. *Building a Character.* Tradução de Elizabeth Reynolds Hapgood. Nova York: Theatre Arts Book, 1949.

_____. *Creating a Role.* Tradução de Elizabeth Reynolds Hapgood. Nova York: Theatre Arts Book, 1961.

_____. *An Actor's Handbook:* An Alphabetical Arrangement of Concise Statements on Aspects of Acting. Edição e tradução de Elizabeth Reynolds Hapgood. Nova York: Theatre Arts Book, 1963.

_____. *Stanislavski's Legacy:* A Collection of Comments on a Variety of Aspects of an Actor's Art and Life. Edição e tradução de Elizabeth Reynolds Hapgood. Edição revista e ampliada. Nova York: Theatre Arts Book, 1968.

_____. *Minha vida na arte.* Tradução do original russo de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

_____. *A preparação do ator.* Tradução de Pontes de Paula Lima. 30ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

_____. *A construção da personagem.* Tradução de Pontes de Paula Lima. 22ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

_____. *A criação de um papel.* Tradução de Pontes de Paula Lima. 17ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

_____. *El trabajo del actor sobre su papel.* Tradução de Salomón Merener. Buenos Aires: Quetzal,1977.

_____. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias.* Tradução de Salomón Merener. Buenos Aires: Quetzal, 1980.

_____. *Mi vida en el arte.* Tradução de Salomón Merener. Buenos Aires: Quetzal, 1981.

_____. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación.* Tradução de Salomón Merener. Buenos Aires: Quetzal, 1983.

_____. *Trabajos teatrales:* correspondencia. Tradução de Salomón Merener. Buenos Aires: Quetzal, 1986.

_____. *Mi vida en el arte.* Havana: Editorial Arte y Literatura, 1985.

_____. *El arte escénico.* México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 1985.

_____. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia.* Tradução e notas de Jorge Saura. Barcelona: Alba Editorial, 2003.

_____. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación.* Tradução e notas de Jorge Saura. Barcelona: Alba Editorial, 2009.

_____. *An Actor's Work:* A Student's Diary. (A Contemporary Translation of "An Actor Prepares" and "Building a Character".) Tradução de Jean Benedetti e introdução de Declan Donnellan. Nova York: Routledge, 2008.

Bibliografia sobre Stanislávski em outras línguas

BARBOSA, T. T. *As partituras de Stanislávski para* As três irmãs, de *Tchekhov:* tradução e análise da composição espacial da encenação. Dissertação (Mestrado) — FFLCH/USP, São Paulo, 2012.

BENEDETTI, J. *Stanislavski: His Life and Art.* Londres: Methuen Drama, 1988.

_____. *Stanislavski and the Actor:* The Method of Physical Action. Londres: Methuen Drama, 1998.

_____. *Stanislavski: An Introduction.* Londres: Methuen Drama, 1982.

BLUMENFELD, R. *Stagecraft:* Stanislavsky and External Acting Techniques: A Companion to Using the Stanislavsky System. Montclair, NY: Limelight Editions, 2011.

BOLESLAVSKY, R. The First Lesson in Acting: A Pseudo-Morality. *Theatre Arts Magazine.* v. 7, p. 284- 292, mar. 1923.

CARNICKE, S. M. *An Actor Prepares/Rabota aktera nad soboĭ, chast' I*: A Comparison of the English with the Russian Stanislavsky. *Theatre Journal*, v. 36, n. 4, p. 481-494, dez. 1984.

_____. *Stanislavsky in focus:* An Acting Master for the Twenty-First Century. Londres: Harwood Academic Publishers, 2003.

CAVALIERE, A.; VÁSSINA, E. A herança de Stanislávski no teatro norte-americano: caminhos e descaminhos. In: BETTI, Maria Silvia (Org.). *Crop. Theater Studies.* São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001. Crop. n. 7, p. 307-327.

_____; _____ (Org.). *Teatro russo:* literatura e espetáculo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

DAGOSTINI, N. *O método da análise ativa como base para leitura do texto e da criação do espetáculo pelo diretor e ator*. Tese (Doutorado) — Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2007.

DAL FORNO, A. *A organicidade do ator*. Dissertação (Mestrado) — Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2002.

EDWARDS, C. *The Stanislavsky Heritage:* Its Contribution to the Russian and American Theatre. Nova York: New York University Press, 1965.

FARBER, V. *Stanislavsky in Practice:* Actor Training in Post-Soviet Russia. Nova York: P. Lang, 2008.

FERGUSSON, F. The Notion of Action. In: MUNK, E. (Org.). *Stanislavski and America.* Greenwich, Conn.: A. Fawcett Premier Book, 1967.

GORCHAKOV, N. M. *Las lecciones de 'regisseur' de Stanislávski.* Montevidéu: Ediciones Pueblos Unidos, 1956.

_____. *Stanislavski Directs.* Tradução de M. Goldina. Nova York: Funk & Wagnalls, 1954.

GORDON, M. *The Stanislavsky Technique:* Russia: A Worbook for the Actor. Nova York: Applause Theatre Books, 1987.

GORDON, M. *Stanislavsky in America:* An Actor's Workbook. Londres; Nova York: Routledge, 2010. p. XIV.

GRAY, P. *The Reality of Doing: Interviews with Vera Soloviova, Stella Adler, and Sanford Meisner.* In: MUNK, E. (Org.). *Stanislavski and America.* Nova York: Hill & Wang, 1964.

HAPGOOD, E. R. Note by the Translator. In: STANISLAVSKI, C. *Creating a Role.* Nova York: Theatre Arts Books,1961. p. XI-XIII.

IGNATIEVA, M. *Stanislavsky and Female Actors:* Women in Stanislavsky's Life and Art. Lanham, MD: University Press of America, 2008.

GUINSBURG, J. *Stanislávski, Meierhold & Cia.* São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. *Stanislávski e o Teatro de Arte de Moscou.* 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

JIMENEZ, S. (Org.). *El Evanagelio de Stanislávski según sus apóstoles, los apócrifos, la reforma, los falsos profetas y Judas Iscariote.* México, D. F.: Gaceta, 1990.

KNEBEL, M. *Poética de la pedagogía teatral.* México, D. F.: Siglo Veintiuno Editores, 199l.

_____. *La Palabra en la creación actoral.* Tradução de Bibisharifa Jakimzianova e Jorge Saura. 2. ed. Madri: Editorial Fundamentos, 2000.

_____. *El Último Stanislavsky:* análisis activo de la obra y el papel. Tradução de Jorge Saura. 5. ed. Madri: Editorial Fundamentos, 2010.

_____. *Introdução ao "método da ação inconsciente".* São Paulo: Faap, 1971.

_____. *Ator e método.* São Paulo: Hucitec; Rio de Janeiro: Funarte, 2003.

LEACH R. *Stanislavsky and Meyerhold.* Oxford; Nova York: P. Lang, 2003.

LEVIN, I; LEVIN, I. *Working on the Play and the Role:* The Stanislavsky Method for Analyzing the Characters in a Drama. Chicago: Ivan R. Dee, 1992.

_____; _____. *The Stanislavsky Secret:* Not a System, Not a Method, but a Way of Thinking. Colorado Springs: Meriwether Publishing, 2002.

MAGARSHACK, David. *Stanislavski: A Life.* Londres: Faber and Faber, 1986.

MANDERINO, N. *The Transpersonal Actor:* Reinterpreting Stanislavsky. Los Angeles: Manderino Books, 1976.

_____. *Stanislavski's Fourth Level:* A Superconscious Approach to Acting. Los Angeles: Manderino Books, 2001.

MARTINS, L. J. *Análise ativa:* uma abordagem do método das ações físicas na perspectiva do curso de Direção Teatral da Universidade Federal de Santa Maria/RS. Dissertação (Mestrado) — Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Florianópolis, 2011.

MELLO, S. P. *A montagem de* Um mês no campo*, de Ivan Turguêniev, por Konstantin Stanislávski:* processo de criação do espetáculo. Dissertação (Mestrado) — FFLCH/USP, São Paulo, 2012.

MERLIN, B. *Beyond Stanislavsky:* The Psycho-Physical Approach to Actor Training. Nova York: Routledge, 2001.

_____. *Konstantin Stanislavsky.* Londres; Nova York: Routledge, 2003.

_____. *The Complete Stanislavsky Toolkit.* Londres: Nick Heren Books, 2007.

MOLLICA, F. (Org). *Il teatro possibile:* Stanislavskij e il Primo studio Del Teatro d'Arte di Mosca. Florença: La Casa Usher, 1989.

NECKEL, Inajá. *Atitude extrema e salto:* a prática laboratorial de K. Stanislávski no Estúdio de Ópera Bolchói. Dissertação (Mestrado em Arte e Tecnologia da Imagem) — Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2011.

STANISLÁVSKI, esse desconocido. *Revista Máscara,* V. 3, n. 15, México, D.F., 1993.

RIPELLINO, A. M. *O truque e a alma.* São Paulo: Perspectiva, 1996.

RUFFINI, F. *Stanislavskij:* Dal lavoro dell'attore al lavoro su di sé. Roma: Laterza, 2003.

SCANDOLARA, C. *Os estúdios do Teatro de Arte de Moscou e a formação pedagógica teatral no século XX.* Dissertação (Mestrado). _____ Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2006.

SERRANO, R. *Tesis sobre Stanislávski:* en la educación del actor. México, D.F.: Escenología, 1996.

SMITH, W. *Real Life Drama:* The Group Theatre and America, 1931-1940. Nova York: Grove Weidenfeld, 1990.

STRASBERG, L. *Um sonho de paixão* — o desenvolvimento do método. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990

TAKEDA, C. L. *O cotidiano de uma lenda*: cartas do Teatro de Arte de Moscou. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. *Minha vida na arte de Konstantin Stanislávski:* os caminhos de uma poética teatral. Tese (Doutorado) — ECA/USP, São Paulo, 2008.

TOPORKÓV, V. O. *Stanislávsky dirige.* Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1961.

_____. *Stanislavski in Reherarsal.* Tradução de Jean Benedetti. Nova York: Routledge, 2004.

_____. *Stanislavskij alle prove:* gli ultimi anni. A cura di Fausto Malcovatti. Milão: Ubulibri, 1991.

WHITE, A. Stanislavsky and Ramacharaka: The Influence of Yoga and Turn-of-the-Century Occultism on the System. *Theater Survey* 47, V.1, n. p.73-88 maio 2006.

VÁSSINA, E. Nenhum manual ou gramática da arte teatral: alguns apontamentos sobre a formação do sistema de Stanislávski. *Revista Folhetim*, Rio de Janeiro, n. 30, p. 35-43, 2013.

ZALTRON, Michele. Imaginação e desconstrução em K. Stanislávski. Dissertação (Mestrado em Ciência da Arte) — Instituto de Arte de Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

ZINGUERMAN, B. As inestimáveis lições de Stanislávski. In: CAVALIERE, A.; VÁSSINA, E. (Org.). *Teatro russo:* Literatura e Espetáculo. São Paulo, Ateliê Editorial, 2011.

Este livro foi produzido na cidade do Rio de Janeiro
pela Fundação Nacional de Artes – Funarte
e impresso na Edigráfica no segundo semestre de 2015
com arquivos fornecidos pela Funarte.

Com *Stanislávski: vida, obra e Sistema*, Elena Vássina e Aimar Labaki oferecem ao leitor de língua portuguesa um primeiro contato direto com o pensamento vivo de Stanislávski. Um rico sobrevoo pela gênese e pelo desenvolvimento de seu pensamento, em textos pela primeira vez traduzidos diretamente do russo. As fontes são não apenas os livros de Stanislávski, mas também suas cartas, diários, anotações de ensaios e fragmentos.

Desse material quase inesgotável, os autores optaram por aspectos que são pouco conhecidos entre a classe teatral brasileira.

Um livro essencial para estudantes, estudiosos e amantes do teatro.

12
13
10
11
7
8
9
5
6
2
3
4

funarte.gov.br
ISBN 978-85-7507-172-4

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte

Ministério da
Cultura

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PÁTRIA EDUCADORA